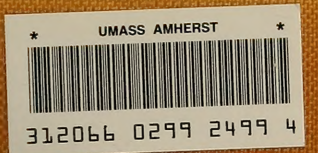

* UMASS AMHERST *
312066 0299 2499 4

GAZETTE

DES

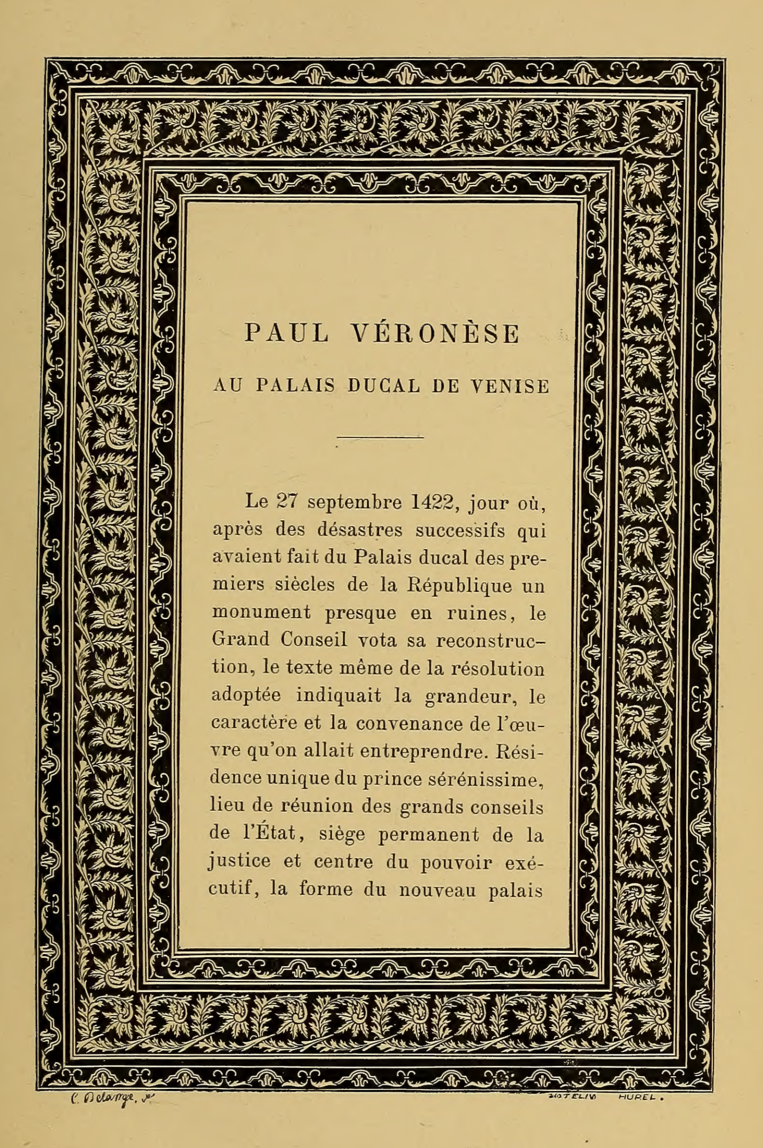
BEAVX-ARTS

TRENTE-TROISIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME CINQUIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS


GAZETTE
des
BEAVX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CVRIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1891
HERVY DEL.



PAUL VÉRONÈSE

AU PALAIS DUCAL DE VENISE

Le 27 septembre 1422, jour où, après des désastres successifs qui avaient fait du Palais ducal des premiers siècles de la République un monument presque en ruines, le Grand Conseil vota sa reconstruction, le texte même de la résolution adoptée indiquait la grandeur, le caractère et la convenance de l'œuvre qu'on allait entreprendre. Résidence unique du prince sérénissime, lieu de réunion des grands conseils de l'État, siège permanent de la justice et centre du pouvoir exécutif, la forme du nouveau palais

C. Delange, Sc. — MOTELIN HUREL.

devait être digne de sa haute destination et tourner à la gloire de la souveraineté de Venise. Depuis quelques années déjà, un certain nombre de sénateurs supportaient avec impatience l'insuffisance et l'exiguïté du monument auquel Pietro Basejo et Filippo Calendario avaient attaché leur nom dans la première moitié du XIVe siècle; mais des guerres lointaines mêlées de triomphes et de revers commandaient l'économie et la prudence, et pour couper court à des propositions de reconstruction qui auraient imposé de lourdes dépenses au Trésor public, le Sénat avait décrété passible d'une amende de mille sequins d'or tout membre du Grand Conseil ou du Sénat qui se lèverait pour faire une motion de cette nature. Le doge lui-même, Tommaso Mocenigo, brava la défense, se soumit à la peine édictée, et sa motion acquit son plein effet par un vote presque unanime. Deux années plus tard, en 1424, on mettait la main à l'œuvre.

L'aspect actuel de la façade du palais, sur la Lagune et sur la Piazzetta, nous donne l'idée à peu près exacte du monument élevé alors par le maître de l'œuvre et le sculpteur, Giovanni et Bartolommeo Bon. La silhouette n'a pas changé; le détail lui-même, renouvelé, conservé ou restitué, est encore le même; le frontispice seul, la grande baie sur la Lagune, porte, dans un parti pris d'une époque antérieure, le cachet du XVIe siècle dans sa décoration sculpturale. C'était le résultat du programme donné aux constructeurs, on allait y insister le jour où deux incendies successifs, en 1574 et 1577, ayant anéanti toute l'aile sur la Lagune qui contient la *Salle du Grand Conseil*, tandis que le premier avait atteint seulement le *Collège* et l'*Anti-Collège*, les patriciens furent forcés de transporter le siège de leurs délibérations dans la *Salle des Rames* du grand arsenal.

Dès 1574, Antonio da Ponte, qui devait construire le pont du Rialto assisté du Palladio, avait réparé le dommage en refaisant le Collège, l'Anti-Collège et la *Salle des Quatre Portes;* en 1577, le mal fut jugé sans remède; la gigantesque salle du conseil n'existait plus, le plomb liquéfié coulant de la toiture comme d'un cratère, n'avait laissé que des ruines. Un seul mur avait résisté et une seule fresque; elle existe encore sur la paroi perpendiculaire à la Lagune qui sépare ladite salle de l'entrée de la bibliothèque de Saint-Marc, cachée sous le *Paradis* du Tintoret, et très endommagée par les flammes; peinte en 1365 par le Guariento de Padoue, elle était restée intacte

1. La forme du *pacte* est fière et solennelle : « *Palatium nostrum fabricetur et fiat in forma decora et convenienti quod respondeat solemnissimo principio Palatii nostri novi et sit pro honore nostri Dominii.* »



TRIOMPHE DE VENISE, PAR PAUL VERONÈSE.

(Plafond de la Salle du Grand Conseil, au Palais Ducal de Venise.)

depuis la restauration de Pietro Basejo jusqu'au moment de l'incendie; on peut s'en faire une idée par une gravure exécutée en 1567 par Bolognino Zaltero, dont on conserve une épreuve à la bibliothèque de Saint-Marc. L'artiste ayant représenté le *Couronnement de la Vierge dans le Paradis*, les provéditeurs chargés de la reconstruction, par une pensée pieuse, crurent devoir demander au Tintoret le même sujet; mais cette fois, en face de tant d'incendies successifs, on proscrivit la fresque pour les compositions picturales.

La situation étant urgente, on y pourvut sur l'heure; quinze architectes furent appelés, et les avis ayant été recueillis avant le concours, on se trouva en face de deux solutions; la majorité tenait pour la reconstruction totale du monument. Antonio da Ponte, très audacieux, aussi viril dans le péril qu'il était hardi dans les résolutions relatives à son art et ses partis pris architectoniques, soutint qu'il fallait conserver les soubassements, chaîner les portiques sur la Lagune, murer ceux des extrémités, consolider les fameux chapiteaux d'angle, raffermir et rapproprier. L'esprit qui dominait dans les conseils étant la conservation de l'aspect primitif, da Ponte obtint les suffrages. Trois provéditeurs furent nommés, Alvise Zorzi, Jacopo Soranzo et Paolo Tiepolo, et huit mois après, quand il fallut, le corps de la construction achevé, pourvoir à la décoration intérieure, Marc-Antonio Barbaro, ce même sénateur qui nous a fourni le thème de la *Vie d'un patricien de Venise au* XVI[e] *siècle*, Morosini et Foscari succédèrent aux premiers provéditeurs, avec Contarini, fameux par son goût pour les arts et par le mécénat qu'il exerçait alors, et le Titien, juge suprême, prince et patriarche de la peinture.

Si on considère que la décoration primitive ne comprenait pour la plupart que des œuvres dues à des artistes du XV[e] siècle, on comprendra combien le premier incendie de 1574 avait été fatal à la République au point de vue des richesses d'art. Ce n'était pas encore le temps des palettes brillantes, des pinceaux alertes, des imaginations sensuelles, des cerveaux légers et des esprits joyeux, de ces ouvriers dispos et robustes, qui allaient attaquer la fresque comme on attaque un bastion, sans pensers recueillis et sans méditations profondes; c'était le *Quattrocento*, la proto-Renaissance, l'heure des artistes candides, de l'extase et de la foi, de la sincérité et de l'amour, du geste simple, de l'expression naïve et de l'émotion qui s'insinue, qui pénètre et qui arrive au cœur. Quel deuil pour tous, même au temps où nous sommes, si la cloche d'alarme et le canon de l'arsenal sourdement répercutés par la Lagune, appelaient encore une fois à l'aide les



JUPITER TERRASSANT LES VICES, PAR PAUL VÉRONÈSE.

Plafond du Palais Ducal de Venise, au Musée du Louvre.)

arsenalotti pour sauver les murs du palais des doges où, en quelques heures, sous des torrents de plomb liquéfié, allaient disparaître les épisodes brillants et naïfs du Carpaccio, les compositions étranges du Pisanello, des deux Bellini, du Vivarini, du Squarcione, du Perugin, du Giorgione et du Pordenone, avec la fleur des œuvres de jeunesse du Titien qui, par un privilège unique dans l'histoire de la peinture, soixante-cinq ans après qu'il avait décoré le palais ducal en y achevant les œuvres du Perugin, allait les remplacer par de nouveaux chefs-d'œuvre dus à sa vieillesse encore fertile et florissante.

Le Véronèse et le Tintoret, quoiqu'ils appartinssent à une nouvelle génération, avaient, eux aussi, vu disparaître quelques-unes de leurs toiles exécutées entre la période du premier et du second incendie; mais ils étaient de taille à réparer la perte, et ils allaient se mettre à l'œuvre.

Les historiens à gage de la République, s'inspirant des volontés du Sénat, avaient tracé déjà pour les décorateurs des siècles passés un programme d'ensemble dont les provéditeurs avaient réparti l'exécution selon le tempérament de chacun des artistes. Sans bannir formellement les étrangers du concours, Venise et le territoire de terre ferme étaient assez riches de leur propre fonds ; on n'avait point exclu la fantaisie, ni l'allégorie propice à la décoration, mais son ensemble devait présenter le développement des fastes de la République, ses luttes, ses triomphes, son prestige, son expansion par l'Échange, sa domination par l'Épée, comme son illustration par ses hardis navigateurs et par ses lettrés. Nous savons aujourd'hui, par les chroniques, que Pisanello, par exemple, avait peint sur une large surface *Othon fils de Barberousse et prisonnier des Vénitiens s'interposant comme Pacificateur de l'Église et de l'Empire* et que, plus d'un siècle après, le Véronèse avait été appelé à représenter *Barberousse reconnaissant à Pavie l'antipape Octavien II.* Tout avait disparu des œuvres de ces maîtres. Les autres grands artistes dont nous avons cité les noms avaient dû se conformer aux conditions qui leur imposaient de traiter des sujets de cette nature. Le programme allait rester le même, mais le génie sait briser les entraves, et le Titien, le Véronèse et le Tintoret devaient transformer ces sujets ingrats en grandes allégories synthétiques, trouver matière à des pages éclatantes, broder de merveilleuses fantaisies sur les thèmes de ceux qui, d'*ordine publico*, leur avaient tracé des canevas arides, les enchaînant ainsi dans d'étroites limites. La salle du Grand Conseil

cependant, siége de la nation elle-même, à part un seul sujet, le *Triomphe de Venise*, où le peintre se tient dans des idées générales, et le *Paradis* du Tintoret, sujet dicté par la nécessité de respecter la tradition consacrée par le Guariento, ne contient encore aujourd'hui et ne contenait, avant l'incendie de 1577, que des épisodes d'un caractère historique, groupés chronologiquement, tous à la gloire de la Sérénissime. Sur les murailles, à l'orient, c'était la série des vic-



FIGURE DÉCORATIVE, PAR PAUL VÉRONÈSE.
(Salle du Collége, au Palais Ducal de Venise.)

toires remportées sur l'empire de Byzance; à l'occident, celles livrées en Europe, en face du trône, les luttes contre les Génois; et les fastes se déroulaient ainsi jusque dans la *Salle du Scrutin*. Planant sur tout cela, du haut de son génie, Paul Véronèse devait résumer, symboliser l'idée de triomphe dans un ovale immense, centre du plafond colossal de cette salle du Grand Conseil tandis que tout autour de cette grande allégorie de Venise, le Tintoret, le Bassan et Palma le Jeune rappelleraient la gloire des Carmagnola, des Bembo et des Cornaro, les grands capitaines de la République.

Paul Véronèse, quand il avait exécuté ses premiers travaux au palais ducal, travaux détruits par l'incendie de 1574, était âgé de trente-sept ans. Déjà célèbre par ses peintures à Vérone et par ses

décorations dans les villas de terre ferme, du Vicentino et du Trevisan, protégé aussi par un de ses compatriotes, Bernardo Torlioni, il venait de remporter à Venise un succès qui avait rendu son nom tout à fait populaire, en décorant presque à lui seul l'église de Saint-Sébastien dont ce Torlioni était le Prieur. L'effet avait été profond. Depuis les patriciens jusqu'aux gondoliers tous accouraient au Sanctuaire pour admirer un ensemble, moins pompeux sans doute que celui du palais ducal, mais d'un éclat égal. Le Titien, qui malgré ses quatre-vingt-six ans venait de se mesurer avec le Paolo à Saint-Sébastien même, avait été séduit par la nature loyale, la simplicité et le génie de son rival et s'était pris pour lui d'une passion généreuse. Il était allé tout droit au Sansovino qui, en qualité d'architecte, disposait de travaux importants, et au Contarini, le grand dispensateur des commandes, leur signalant le Véronèse comme une merveille de la nature. Paolo cependant, plein d'un juste orgueil, en butte à la jalousie d'une cabale à la tête de laquelle était le Zelotti, qui avait débuté avec lui dans la vie, et dont chaque jour le nom s'effaçait devant le sien, se tenait volontiers à l'écart, vivant dans son atelier au lieu d'aller, comme les autres, au *Broglio*, sous les procuraties, à l'heure de l'intrigue, solliciter les suffrages des sénateurs et des membres des *Commissions*, comme un artiste *habile* vient aujourd'hui faire sa cour à nos édiles à la veille des scrutins. Paolo peignait donc sans cesse, sans souci des concessions et sans chercher à plaire à des juges qu'il ne reconnaissait point comme ses pairs; il s'était fait aussi un puissant ennemi de Contarini dont le suffrage était décisif. Persistant sans cesse dans son attitude hautaine, il se borna à faire une esquisse le jour où on ouvrait un concours pour une composition, assez considérable puisqu'elle fut l'objet de toutes les convoitises; et le jour même où fut rendu public le jugement relatif au plafond central de la salle du Grand Conseil, c'est par la foule enthousiaste qui portait alors un intérêt fiévreux à ces belles luttes qu'il apprit le nom du vainqueur du concours, et ce nom était le sien.

Les chroniques du temps racontent que, forcé de se présenter devant Contarini de qui il relevait comme juge, celui-ci lui reprocha à la fois son orgueil et son abstention; le Véronèse, homme simple et qui s'exprimait avec fierté et sans détour, répondit à l'illustre sénateur : « Je m'entends mieux à mériter les honneurs qu'à les rechercher. » Contarini fut assez généreux pour désarmer devant une telle franchise, et devint son protecteur et son ami. C'est par son

génie que Paolo conquit la place la plus noble dans la décoration du palais ducal, mais le crédit de son ancien ennemi ne fut point étranger à ce succès.

L'œuvre du Paolo dans l'ensemble du monument se répartit de la façon suivante : dans la *Salle du Grand Conseil*, sur la muraille qui regarde la Lagune, à droite du trône, il a peint *Pietro Mocenigo*



FIGURE DÉCORATIVE, PAR PAUL VÉRONÈSE.

(Salle du Collège au Palais Ducal de Venise.)

enlevant Smyrne aux Turcs en 1471 ; et au centre du plafond, le *Triomphe de Venise*, encadré, comme nous l'avons dit, par des épisodes dus aux pinceaux de Tintoret et du Bassan. La *Salle du Scrutin*, consacrée tout entière à des faits de guerre, à de vastes machines tumultueuses, d'un caractère pour ainsi dire panoramique, n'était pas faite pour lui. Les Bellotti, Lazarini, Andrea Vicentino, Palma le Jeune, le Bassan, Santa-Peranda et l'Aliense, tous, moins le Palma, peintres de race relativement inférieure, y célébrèrent la *Descente de Pépin*, la *Prise de Zara*, celles de Cattaro et de Jaffa, la *Bataille de Lépante*, toute récente alors, la *Défaite de Roger*, *roi de Sicile*, *en Morée*, etc., etc. Paolo avait eu la belle part à la pleine lumière, dans le milieu le plus noble et le plus solennel.

Dans la *Salle du Conseil des Dix*, et dans celle du tribunal dit *Dei Capi*, on lui avait réservé les plafonds ; on savait que nul mieux que lui ne savait détacher ses figures dans l'azur, les envelopper d'air et de lumière et créer l'illusion de la vie. Il emprunta ses sujets à la Mythologie, et, se tenant d'aussi près qu'il le pouvait à la convenance et à l'appropriation du lieu; il personnifia à sa façon l'idée générale de justice et de répression par des allégories qui convenaient mieux à son tempérament, qu'elles ne s'accordent avec les intentions du maître de l'œuvre. C'est ainsi qu'au-dessus de la tête des *Capi*, il fait plafonner l'*Ange exterminateur qui terrasse le Péché*, et dans la salle du *Conseil des Dix*, peint ce terrible *Jupiter foudroyant les Vices* qui, après avoir eu la singulière destinée d'orner une des salles des appartements de Versailles est venu échouer au Musée du Louvre. L'original de ce tableau, par suite de transactions intervenues entre les deux gouvernements, est resté nôtre. La toile qui occupe le centre du plafond du Conseil, est une copie faite par un maître français.

La *Salle du Collège*, où siègeait la *Seigneurie* — (ce qui répondrait aujourd'hui à notre Conseil des ministres, présidé par le chef de l'État) —, était un lieu d'élection pour Venise, restreint par ses dimensions, auguste par sa destination, d'un caractère tout à fait réservé; là sont reçus les ambassadeurs et les envoyés extraordinaires. Le Véronèse allait encore avoir le privilège de donner à cette salle sa plus belle parure, en peignant toute la paroi principale, celle au-dessus du trône, avec le plafond tout entier, divisé en de nombreux compartiments au milieu desquels il proposa de représenter : *Venise régnant sur le monde par la Justice et la Paix*.

Le sujet de la composition qui occupe la paroi au-dessus du trône était imposé à l'artiste : la mort d'Agostino Barbarigo, tombé à la journée de Curzolari, et, le même jour, le Triomphe de Sébastien Venier, avaient fait une impression profonde sur le Sénat; il fallait en consacrer le souvenir par une représentation. Dans une composition bizarre, allégorie de sa façon qui n'a rien de conventionnel et emprunte tous ses éléments à la vie même, Paolo prit pour fond la vue de Venise, la Lagune, son ciel à la fois éclatant et voilé, et peignit le Christ dans sa gloire, Venise, la Foi, sainte Justine, avec les images des deux héros, portraits historiques qui se présentent là un peu inopinément et qu'on pourrait détacher de la toile pour en orner la galerie ducale.

On pourra scruter l'œuvre entier du Véronèse sans trouver une image comparable à celle qui, vêtue d'une longue robe de satin blanc



P. VERONESE PINX. — A. JACQUET Sc.

ARACHNE

Plafond du Palais Ducal de Venise

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Salmon, Paris

semée de légères broderies d'or, est agenouillée devant le Christ dans sa gloire ; placée au centre de la toile, entre l'allégorie de la Foi et sainte Justine, elle représente Venise, sous les traits de la plus belle et de la plus noble des patriciennes. Il y a là un souvenir évident de quelque beauté saisie la veille au passage, à l'éclat des lumières, dans une fête ducale, dans une fête donnée dans la Salle du Grand Conseil, la veille peut-être, alors que la République inscrivait à son livre d'or le nom de Henri III, de passage à Venise, pour aller occuper le trône de France. Remarque singulière, de cette beauté triomphante dont l'image vous poursuit, on ne voit même point les traits ; on les devine et on les rêve. On dit « lès *Vierges de Raphaël* », comme on dit « les *Femmes du Véronèse* », les unes empruntent leur beauté à des qualités divines, les autres arrivent à la divinité par la perfection humaine, par la noblesse, la grâce, la beauté, par la *bonté;* car c'est un des traits spéciaux du Véronèse, et c'est son secret. Chez lui toute poésie part de la réalité ; il ne descend pas du ciel sur la terre, il y reste attaché : ses modèles traînent leurs longues jupes de patriciennes sur les dalles du palais ou foulent le gazon des prairies émaillées de fleurs ; les Vénitiens les ont vues et ils les connaissent ; elles vivent, elles leur sourient, elles leur parlent, elles aussi sont inscrites au livre d'or. Dans le Paolo il n'y a rien d'ascétique, pas de rêverie, pas de mélancolie profonde, pas de lueurs indécises où se perd le regard et où la pensée se plonge ; tout vit, tout palpite, tout rayonne ; le soleil et la lumière inondent la toile ; il n'a même pas de ces grands partis pris de peintre qui noient tout un côté de leur composition dans l'ombre ; le jour pénètre partout, il modèle en pleine lumière, les figures baignent dans l'éther ; les cheveux d'or reçoivent la caresse de la lumière, les bijoux scintillent, les blanches épaules et les nuques exquises s'irisent de reflets nacrés, les étoffes pompeuses, aux larges plis, aux grands ramages, font miroiter les moindres nuances de leur trame : tout est franc, loyal, tout est juste et vrai ; le pinceau répand partout la lumière et la vie, et la dispense avec la libéralité du génie.

Le plafond de cette Salle du Collège est charmant ; rien n'y est grandiose, mais tout y est aimable et doux. Venise est assise sur son trône, portée sur le globe du monde, en dogaresse, couverte d'une robe éclatante, avec le manteau ducal, la couronne au front, le sceptre à la main, abritée sous le dais et baignée dans une ombre transparente qui l'enveloppe comme à regret, et s'éclaire de doux reflets qui font ressortir chacun de ses traits. Son pied repose sur

le lion ailé, symbole de la République ; ce lion de saint Marc qui veille, irrité, menaçant, sur les colonnes de Saint-Jean-d'Acre de la Piazzetta, les ailes déployées, ici recueilli dans sa force et comme sous le joug de la beauté de la dogaresse, reposant paisible sur les marches de son trône. La Justice offre à Venise sa balance et son glaive, la Paix lui présente son laurier. Trois personnages et c'est assez. Tout autour, dans les échancrures du cadre, aux quatre points cardinaux, le Véronèse, avec sa liberté accoutumée, cette symbolique qui n'appartient qu'à lui et qui, si souvent, a exercé notre patience et lassé notre ingéniosité pour la déchiffrer, a peint quatre figures isolées auxquelles est attachée une signification allégorique. Les commentateurs échouent devant ces rébus exquis prodigués par lui dans ses compositions, la charmante *Arachné* qui tisse sa toile au coin du plafond, peut être tour à tour, au gré du spectateur, la *Vigilance*, la *Patience*, la *Persévérance*, ou la *Ruse*. Nos devanciers ont vu dans cette figure allégorique la *Récompense*, comme si l'achèvement du travail, ce fin et fragile réseau tramé pendant les heures nocturnes, était le prix de la patience. L'exquise traduction qu'en a faite le burin de M. Achille Jacquet, dont le rare talent a été récompensé de la médaille d'honneur à l'un des derniers Salons, montre ici ce tableau dans toute sa grâce. Il faut observer le jeu du burin dans la tête de l'*Arachné*, et dans les accessoires du décor ; le graveur a lutté de transparence avec le peintre et très habilement rendu la lumière dans les demi-teintes.

Antoine da Ponte avait divisé le plafond en quatre compartiments, le Véronèse les a tous occupés, ici c'est la *Force de l'Empire* (*Robur imperii*), sous les traits de Vénus et de Mars, là c'est la Foi, *Fondamentum reipublicæ*, puis la Justice et la Paix gardiens de la Liberté, sous la légende *Custodes Libertatis*.

A deux pas de là, dans l'*Anti-Collège*, qui est à proprement parler l'antichambre où attendaient les ambassadeurs avant l'audience dans le Collège, le Véronèse a laissé encore un chef-d'œuvre. Il ne s'agit plus de peinture décorative, mais de peinture de chevalet. La proportion de la salle ne comportait point les grands efforts ; les artistes appelés, le Tintoret, Jacopo da Ponte et le Véronèse, semblent s'être complus à charmer et à séduire par des sujets aimables ; et c'était sans doute un repos pour eux, après ces grandes *machines* picturales qui déroulent sur les murs du Palais les pages historiques racontant les fastes de la République. En attendant l'heure où ils allaient porter au conseil de la Seigneurie présidé par le Doge en personne, les vœux, les hommages, ou les messages politiques des

nations qu'ils représentaient, les ambassadeurs pouvaient s'arrêter devant l'*Ariane et Bacchus*, — la *Forge de Vulcain*, — *Mercure et les Grâces*, — la *Minerve et le Dieu Mars* du Tintoret, œuvres uniques dans l'œuvre puissant et souvent ténébreux de ce *Robusti*, au nom prédestiné. Da Ponte, lui aussi, souvent noir, obscur et confus, mettait devant leurs yeux un aimable épisode, *Jacob de retour en Chanaan*.



FIGURE DÉCORATIVE, PAR PAUL VÉRONÈSE.
(Salle du Collège, au Palais Ducal de Venise.)

Quant au Véronèse, il avait choisi un sujet qui, par trois fois, devait tenter son pinceau ; dans une toile de dimension très réduite par rapport à son œuvre, je ne dirais pas qu'il avait peint, mais il avait *chanté* comme un poète l'*Enlèvement d'Europe*. C'est, en effet, la Poésie même, cette Mythologie païenne avec son prestige, sa magie, sa force d'imagination, car elle a pu, à travers les siècles, imposer, à toutes les générations qui se succèdent dans l'humanité, le poème immense de ses innombrables fictions qui ont peuplé la terre et les cieux des images de ces trois mille dieux qui n'ont jamais eu un athée, et restent des images plus vivantes que la réalité et plus indestructibles qu'elle. Les rois ont passé, les mondes ont disparu, les noms des conquérants n'ont plus de signification pour nous; Ninive, Assur, Babylone, Carthage ne sont que poussière; mais

Vénus, Minerve, Pallas, Mercure et Apollon, le Dieu dont l'arc est d'argent, gardent une forme à nos yeux et restent les symboles éternels de la beauté, de la prudence, de la force, ou de la ruse, du principe vivifiant de la lumière ; et sortis tout armés du cerveau des Grecs, qui n'étaient que des humains sublimes, tous ces Mythes gardent encore aujourd'hui leur jeune immortalité.

L'*Enlèvement d'Europe* du Véronèse est digne d'Ovide que Paolo n'avait jamais lu, j'en réponds, mais dont, à côté de lui, des génies nourris de l'antiquité comme l'Arétin, Bembo, et tant d'autres infusaient l'esprit aux peintres de leur temps. La composition est célèbre, on en connaît les traits : l'Amour conduit Jupiter métamorphosé, couronné de guirlandes, qui dépose sur le gazon fleuri sa belle captive, assise encore sur ses flancs et s'abandonnant aux mains des nymphes entremetteuses d'amour. Par une inspiration du peintre qui traduit les vers du poète des *Métamorphoses*, pendant qu'Europe craintive se prête aux mains des nymphes le taureau divin lèche les pieds de sa douce victime comme s'il voulait calmer ses craintes. C'est une arrivée à Cythère au printemps, les prés sont en fleurs, les amours voltigent partout dans le ciel, et tout sourit dans la nature ; là encore, le paysage, d'un aspect magique, est un paysage réel et les personnages sont des modèles vivants, des patriciennes aux étoffes brillantes, et de belles filles du Trevisan ou de Cadore. Tout le prestige et tout le charme viennent du coloriste et du poète qui ont fait le printemps éternel et la nature heureuse ; il est singulier qu'en face de cette toile, une des plus précieuses du Véronèse, on évoque le souvenir de Watteau qui, lui aussi, nous donne l'illusion d'une Cythère où tout est joie, plaisir et amour. Dans ce grand ensemble pictural un peu sévère comme l'avaient voulu les historiographes et les provéditeurs qui dictaient l'*invenzione* et donnaient le programme, Véronèse représente le charme, et l'*Enlèvement d'Europe* est le sourire.

C'est dans le *Triomphe de Venise* de la Salle du Grand Conseil que l'artiste devait donner sa note la plus éclatante. Tout le Véronèse est là, dans une composition pompeuse, bizarre, confuse et inattendue, qu'il faut scruter et étudier pour en comprendre toutes les intentions. L'architecture y joue un rôle considérable ; on sait que, de ce côté, Paolo avait de qui tenir. Un immense arc de triomphe aux lourdes colonnes torses supportées par un soubassement architectural avec une galerie ou *Ringhiera*, occupe plus des deux tiers de l'immense ovale ; Venise triomphante s'appuie à la clé de voûte, à ses pieds,

portés comme elle sur des nuages sont la Justice, la Paix, Vénus, Mars et la Félicité. La Gloire descend du ciel et couronne la reine de l'Adriatique. Un peuple tout entier, massé sur la galerie, assiste à ce triomphe; et tout en bas, aux premiers plans de la composition, dans un tumulte belliqueux, les villes de terre ferme symbolisées par des guerriers, les grands capitaines, les doges vainqueurs, les condottieri, montés sur des coursiers fougueux qui bondissent aux éclats des trompettes de la victoire, brandissent des étendards, foulent aux pieds les armures et les attributs de la guerre. Le lion de saint Marc, clef de voûte de l'arc du soubassement, assiste à cette apothéose.

C'est entre 1577 et 1580 que le Véronèse exécuta cet énorme ensemble qui, avec les décorations de l'église de Saint-Sébastien, représente le plus grand effort de son génie; il avait cinquante ans, il était dans la plénitude de la force et devait vivre encore pendant dix années, sans que la dernière de ses œuvres, datée de 1588, porte la trace de la fatigue, de la paresse du cerveau ou de la lenteur de la main.

CHARLES YRIARTE.



PIERRE BREUGHEL
LE VIEUX

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



La critique ne méconnaît point en Breughel un peintre à l'imagination féconde, non plus qu'elle ne lui refuse les qualités d'un observateur pénétrant. Est-ce à dire qu'elle lui tienne compte dans une mesure équitable de la somme des qualités auxquelles, n'hésitons pas à le croire, il devrait d'occuper une place première parmi les peintres de son temps, n'était la rareté de ses œuvres? Nous ne le croyons pas.

Sans doute, son champ d'investigation n'est point des plus vastes; son ambition aussi a des bornes modestes. Elle se limite à la connaissance des hommes et des choses les plus proches. Mais combien cette circonstance ajoute à la profondeur de l'étude des réalités ambiantes, seconde l'effort du maître dans sa poursuite de la vérité!

Et ceci, qu'on le remarque, n'est pas une simple hypothèse déduite de l'aspect de ses œuvres. Nous le savons — et l'histoire est peu prodigue d'informations de cette espèce. — Breughel avait recours aux moyens d'investigation les plus originaux. On le voyait, en compagnie d'un négociant anversois du nom de Franckert, homme jovial autant qu'amateur éclairé, brave cœur, ajoute Van Mander, courir les foires, déguisé en marchand, et débattre quelque marché de bétail. On le voyait encore se mêler aux plaisirs bruyants de la kermesse ou, à l'occasion de quelque noce campagnarde, à la faveur d'une parenté imaginaire avec l'un des conjoints, conquérir par un cadeau le droit

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. III, p. 361, et t. IV, p. 361.

d'assister à la fête, trouvant ainsi les plus précieux éléments d'information surla vie rustique.

Tout cela, sans doute, est bien particulier, bien flamand surtout, mais extraordinairement fécond en éléments pittoresques. Brouwer, Teniers, Ostade et Jean Steen ont puisé aux mêmes sources et nous



LA DANSE DES FOUS.

(Gravure de Henri Hondius, d'après Pierre Breughel.)

les voyons à travers l'histoire paraître comme autant de témoins, pour répondre de la bonne foi de leur ancêtre.

Observons, au surplus, qu'une kermesse flamande n'est pas simplement, comme on pourrait le croire à la vue des tableaux de Teniers, un prétexte à réjouissances plus ou moins tapageuses. D'abord c'est la fête de quelque patron vénéré, se célébrant avec un cérémonial auquel la religion prête son prestige. On voit alors des processions, des pèlerinages, des spectacles en plein vent, dont le programme et les détails sont minutieusement réglés par la tradition. Saint Georges combat le dragon, David triomphe de Goliath. Il y a naturellement aussi des joutes de toute espèce, des tirs à l'arc, à la perche ou au

berceau, des concours de jeux de quilles, des exercices de force et d'adresse et, comme de juste, des ripailles et des danses.

Avec cela, si la fête est pour les familles un jour de réunion en quelque sorte obligatoire, elle est aussi le rendez-vous des gueux, des mendiants, des paralytiques, des aveugles et des culs-de-jatte, grouillant par les chemins, excitant par leurs clameurs et le spectacle de leurs misères la pitié des passants. Puis encore c'est la foule recueillie des malades et des affligés accourant pleine de foi dans les vertus curatives de quelque piscine vénérée ou dans la miraculeuse intervention du grand saint auquel s'allument ses cierges bénits.

A cette source féconde, Breughel puise le motif de quantité de scènes plaisantes ou sérieuses, mais toujours de la plus saisissante vérité. La *Danse des fous* est évidemment la réminiscence de quelque parade foraine et c'est encore un souvenir de kermesse que sa *Danse des épileptiques* dont le magistral dessin fait partie de la collection Albertine à Vienne[1].

C'est au texte même, dont Hondius accompagne les planches qu'il tire de cette composition, que nous devons d'être informés du véritable sujet de cet étrange épisode. Il ne s'agit point ici, comme l'ont cru divers amateurs, de la Procession dansante d'Echternach, bien moins encore de femmes ivres. C'est aux portes de Bruxelles que Breughel a cueilli son sujet, sujet d'ailleurs fort proche de celui que suppose M. Charcot et qu'il décrit d'une manière frappante dans son précieux ouvrage, *Les Démoniaques dans l'art*.

« Parmi les pèlerins, dit le savant auteur, les uns épileptiques ou atteints de diverses maladies nerveuses, dansent pour leur propre compte, les autres (il s'agit de la procession d'Echternach) dansent pour obtenir la guérison de leurs parents, de leurs amis, voire même de leurs bestiaux.

« Il n'est pas rare — et ici l'analogie avec nos dessins devient frappante — de voir de pauvres diables, pris tout à coup, au milieu de la procession, d'une crise épileptique et qu'on est obligé d'emporter. Quelques-uns même de ces malades ne peuvent assister à la cérémonie. Venus la veille de très loin, et exténués de fatigue, on les voit couchés au coin des rues, incapables de marcher, quelques-uns en proie aux crises de leur mal. »

Le texte des gravures de Breughel n'est pas moins explicite.

1. Ce dessin a été reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts* (année 1872, p. 523).

On va s'en convaincre par la traduction suivante. Elle a tout l'air d'un programme.

« Représentation de la manière dont les pèlerins doivent danser le jour de la Saint-Jean, à Meulebeke, près Bruxelles [1]. L'on doit leur faire traverser le pont, soit en dansant, soit par la contrainte, comme on le voit ci-après. On assure qu'ils sont alors, pour une année entière, délivrés de leur mal épileptique.

« Les joueurs de musette prennent la tête du cortège; viennent ensuite les pèlerins, conduits par de robustes gars et marchant fort contre leur gré. On en voit qui versent des larmes, d'autres poussent des cris. Arrivés en vue du pont, ils se rebellent et ceux qui les accompagnent ont fort à faire pour triompher de leur résistance. Se saisissant d'eux, ils leur font de force franchir le pont. Une fois sur l'autre bord, les malheureux tombent comme exténués. Les habitants de l'endroit se portent à leur secours, leur prodiguent des soins, les réconfortent à l'aide de boissons chaudes. Ainsi se termine la procession. »

M. Charcot remarque combien un spectacle si plein de singularité et de mouvement était fait pour tenter le crayon de Breughel et c'est à ses yeux une bonne fortune que l'existence des dessins d'un maître qu'il proclame aussi habile que consciencieux.

De fait, le texte que nous venons de reproduire précise à souhait les détails de l'étrange pèlerinage. Il explique l'effort des hommes d'escorte par la résistance énergique des malades, exclusivement composés, chose digne de remarque, de représentants du sexe dit faible.

Comme c'est le cas pour tant d'autres compositions où le spectacle des misères humaines guide son pinceau, Breughel a ses modèles à portée.

En effet, Bruxelles est devenu sa résidence, par suite d'un fait important de sa carrière : il s'est marié. Sa femme n'est autre que l'enfant qu'il a si souvent bercée dans ses bras, Marie Kœcke, la fille de son ancien maître. Marie Verhulst ou Bessemers, la veuve de Pierre Kœcke [2], en mère prévoyante, ne consentit à donner sa fille à Breughel que sous cette condition expresse que le jeune ménage habiterait Bruxelles.

Ce dut être pour notre peintre un sacrifice de quelque importance

1. Molenbeek-Saint-Jean, faubourg de la capitale.

2. Elle fut une miniaturiste célèbre, et forma son petit-fils, Breughel de Velours.

que cette obligation de renoncer au milieu où avait grandi son talent, aux solides relations de sa jeunesse. Mais l'histoire nous fait à ce sujet une confidence. Elle assure que le départ d'Anvers, équivalait pour le peintre à la rupture de liens dont la puissance était faite pour inspirer à sa prévoyante belle-mère des craintes assez légitimes. Menteuse incorrigible, la fille que Breughel eut sans doute prise pour femme en l'absence de ce défaut, fut mise à l'épreuve d'une façon originale et qui cadre bien avec la tournure d'esprit de son amant. Tout nouveau mensonge ajoutait un cran à la taille de bois où le peintre dressait le compte des manquements à la vérité dont se rendait coupable sa maîtresse. La taille une fois remplie — ce qui ne tarda guère en dépit d'avertissements répétés — la rupture fut complète entre les amoureux.

Personne, jusqu'à ce jour, ne nous avait donné la date du mariage de Breughel, importante surtout à cause de sa coïncidence avec la venue du peintre à Bruxelles. Les registres de l'ancienne paroisse de Notre-Dame de la Chapelle prouvent que l'union fut célébrée à l'époque des fêtes de Pâques 1563. C'était la date probable.

Les millésimes recueillis sur les œuvres de Breughel tendent à faire croire qu'il approchait de la trentaine à l'époque où, pour la première fois, il mania le pinceau. A première vue, là c'est chose singulière. Il n'en est pas moins vrai que la plus ancienne peinture datée de Breughel est de 1558.

Cette date unique, jusqu'à ce jour [1], figure sur un tableau de la galerie Liechtenstein, à Vienne. Le sujet est des moins drôles. Il s'agit d'une scène de pillage, spectacle fréquent dans les campagnes flamandes, au XVIe siècle.

L'œuvre que nous signalons a cessé de figurer au catalogue ; elle n'est heureusement point exclue de la galerie. L'ancien livret la désignait comme une attaque de brigands, ce qui n'était qu'à moitié précis, attendu que nous sommes en présence de soldats, soldats douteux, transformés en larrons, eût dit le poète. La femme, repoussée à coups de pieds par un des pillards, joint les mains dans l'attitude de la prière. Elle demande la grâce de son mari à qui un second soudard a déjà passé au cou le nœud qui doit servir à le pendre.

Van Mander n'a pas mentionné ce tableau, fait pour éveiller en lui le souvenir poignant d'une aventure presque analogue où il faillit périr.

1. C'est sans doute par inadvertance que M. Wœrmann, dans son *Histoire de la Peinture*, fait dater de 1558 les *Aveugles* du Musée de Naples.



LA DANSE DES ÉPILEPTIQUES DE MOLENBEEK-SAINT-JEAN (FRAGMENT).

(Fac-similé d'une estampe de Henri Hondius, d'après Pierre Breughel.)

La peinture a des apparences un peu gothiques. Il est certain que Breughel n'arrive pas sans peine à donner une liberté complète de mouvements aux personnages qu'il met en scène. Le costume dont il les revêt augmente parfois aussi cette impression d'œuvres plus anciennes que leur date réelle ou présumuée.

Mais bien moins qu'on ne le croit, il ne s'agit ici d'un simple effet de la fantaisie du peintre. Charles-Quint, par son ordonnance du 26 mars 1550, plus d'une fois renouvelée, faisait défense aux campagnards comme aux artisans de se vêtir de soie ou d'adopter des bouffants. Par le fait de cette prohibition, le costume des gens du peuple est en retard de plus d'un demi-siècle sur la mode.

David Vinckenboons, un des peintres qui, comme Breughel, ont surtout illustré la vie rustique, a laissé des œuvres d'une physionomie très proche de celle de son devancier, bien qu'il ne soit mort qu'en 1629, et cela, par le simple fait de ce retard dans le costume.

A Vienne encore, mais au Belvédère, cette fois, on peut suivre la marche rapidement ascendante du talent de Breughel dans tout un ensemble de peintures dont la plus ancienne est datée de 1559. C'est la *Lutte du Carême et du Mardi-Gras.*

Inutile d'insister sur les ressources qu'un pareil sujet allait procurer à la fantaisie du peintre. Les personnages, cela va de soi, rivalisent de drôlerie par le costume comme par l'attitude. Le Carême, sous un déguisement féminin, personnage aux formes anguleuses, trône sur une plate-forme roulante, mise en mouvement par une escorte de moines et de nonnettes de contrebande. Il arbore, au bout d'une perche, toute une hottée de poissons.

Le Mardi-Gras, aussi rebondi que la tonne, sa monture, a pour arme une broche chargée d'un cochon de lait.

L'issue du combat n'est point douteuse, mais la victoire sera éphémère. Demain ce sera sans partage le règne des abstinences et des Quatre-Temps. Et déjà, sans plus attendre, voici les gens pieux prenant le chemin de l'église, absorbés dans leurs contritions, et fuyant avec horreur le contact des « fous de carnaval » dont la bruyante théorie sillonne le marché. Ce tableau fut au Louvre jusqu'en 1815; il entra dans les collections impériales sous Léopold-Guillaume [1].

Pour ce qui concerne les *Plaisirs de l'Enfance*, œuvre datée de 1560, et grandement supérieure à sa devancière, elle était à Vienne

1. Il en existe une répétition dans la galerie du duc de Portland à Welbeck Abbey.

avant l'expiration du XVIe siècle. On peut l'envisager comme une des créations les plus délicieuses de Breughel.

Qu'on se figure en ses ébats une réunion de deux cents enfants, garçons et fillettes, une académie des jeux enfantins au XVIe siècle. La scène a pour théâtre une large place publique et les rues avoisinantes. Tandis que les gamins se livrent à des parties de barre, de saute-mouton et à d'autres exercices violents de même espèce, les fillettes tiennent boutique, improvisent des écoles et des ménages. L'observation du détail, dans tout cela, touche au prodige. Tous ces bambins, vêtus comme des adultes, font l'effet d'une ville de Pygmées.

Du reste, aucune confusion. L'auteur accompagne sa scène principale d'un paysage exquis encadrant des constructions évidemment peintes sur nature et où, très probablement, il faut voir un coin disparu du vieil Anvers.

Le riche ensemble de peintures réunies au deuxième étage du Belvédère, comprend plusieurs Breughel datés de 1563. C'est, on l'a vu, l'année du mariage de l'artiste. Son talent est arrivé à maturité. Maître de toutes les difficultés de la pratique, aucune tâche ne lui semblera désormais trop vaste. Il entreprendra de dérouler à nos yeux une bataille entière, une ville avec tous ses habitants. Le *Combat des Amalécites et des Philistins* est un amoncellement d'hommes et de chevaux aux armures étincelantes. C'est bien là le corps à corps d'une de ces batailles dont les auteurs du moyen âge nous ont laissé le terrifiant récit. Cette fois encore, le paysage est superbe; il retrace sans doute quelque sombre défilé du Tyrol, et motive d'une manière très intelligente la disposition des armées ennemies.

Bien que la *Construction de la Tour de Babel* soit une œuvre plus intéressante que belle, on peut la citer comme prodigieuse à plus d'un titre. Compter ses figurines serait à peine possible : c'est une fourmilière.

L'édifice, de style roman, étage ses assises aux flancs d'une éminence naturelle. Arrivée au septième étage, la constuction se perd dans les nuées. L'appareil est en briques, extérieurement revêtu de pierres de taille. Une vaste chaussée décrit autour de l'édifice une spirale faisant de chaque étage comme une ville à part. L'artiste a tout prévu, tout réglé avec l'entente d'un ingénieur de premier ordre. Les divers modes de construction se combinent avec les moyens d'accès, d'écoulement des eaux, etc.

L'Euphrate baigne le pied de la tour. Anvers et l'Escaut lui ont évidemment servi de modèle. On y reconnaît l'ancien *Bierhooft* avec la tour des boulangers, comme nous les montrent d'anciennes vues.

Les navires s'échouent le long des quais, déchargent les matériaux que nous voyons successivement arriver jusqu'au faîte de l'édifice par tout un ensemble de combinaisons ingénieuses.

La vie déborde : partout circule la foule affairée se mêlant aux travailleurs cosmopolites. Au premier plan, l'architecte prosterné offre au roi les plans de l'œuvre gigantesque dont notre ami Breughel mérite bien de partager avec lui les honneurs.

Nous convenons pourtant que l'œuvre commande la surprise plutôt que l'admiration.

Il n'en n'est pas ainsi de la *Marche au Calvaire*, dont la mise en scène, bien qu'un peu confuse, produit un très grand effet. La vaste et admirable contrée où se déroulent les épisodes du drame donne à ce point l'illusion de la réalité que, sur une échelle moins réduite, on aurait l'impression d'un panorama.

Le spectacle auquel nous convie le peintre n'est n'autre que l'appareil d'une exécution capitale au XVIe siècle. L'auteur n'a rien dramatisé à plaisir. Le groupe superbe des saintes femmes éplorées, dont il entoure la Vierge défaillante n'intervient qu'à titre d'incident complémentaire de la scène principale.

L'heure est matinale. Aux portes d'une ville dont les donjons et les créneaux se perdent dans la brume, les paysans se dirigent vers le marché. Par les chemins boueux qui mènent au Golgotha arrive en courant la foule de curieux. Pour couper au court et s'assurer les meilleures places, des gamins ont franchi une fondrière, non sans s'éclabousser. Cavaliers et piétons luttent d'ailleurs de vitesse pour gagner le plateau où déjà la foule, massée en cercle, marque l'endroit du supplice. Tout autour et se profilant sur un ciel où s'assemblent les nuages, les fourches patibulaires dressent leur lugubre silhouette au-dessus de laquelle planent les vautours en quête d'une proie nouvelle.

Plus près de nous s'avance péniblement le funèbre cortège. Une charrette amène les larrons [1]. Assis l'un derrière l'autre, le crucifix entre leurs mains liées, ils reçoivent, sans les écouter, et en subissant inertes les cahots du char funèbre, les consolations spirituelles que leur prodiguent un moine franciscain et un prêtre séculier. Comme la matinée est fraîche, on a fait aux misérables la grâce d'un vête-

1. Tout cet ensemble ne doit pas être confondu avec une composition de Pierre Breughel le fils, très dissemblable, mais où se présentent les mêmes détails. Ce tableau existe à Anvers, à Pesth et encore ailleurs.



LE BAL DE NOCES.

(Gravure de Pierre à Merica, d'après Pierre Breughel.)

ment troué. Rien n'efface l'impression laissée par les faces livides et convulsionnées de ces malheureux voués à la mort.

Mais voici le point culminant du tableau. Presque immédiatement derrière l'ignominieuse charrette, se traîne le Christ, succombant sous la croix. Bien qu'un groupe d'hommes du peuple se soit attelé au bois du supplice, la marche est lente au gré des hommes d'escorte. Le prévôt a arrêté le cortège et donné l'ordre à ses hommes de requérir un passant, ce que voyant, plusieurs ouvriers prennent la fuite pour échapper à la lugubre corvée.

La femme du campagnard appréhendé n'entend pas que son mari y aille. Jetant là sa cruche de lait et l'agneau qu'elle portait à la ville, elle s'accroche à son mari avec une rage dont l'intervention armée des soldats a peine à triompher.

En attendant, les spectateurs, bourgeois et gens du peuple, attendent comme terrifiés l'issue de la lutte. Un ouvrier, en tablier de cuir, porte la main à ses lèvres, selon l'habitude des hommes du peuple en proie à une émotion profonde et contenue. Il y a aussi des indifférents. Ceux-là poursuivent leur route sans même se détourner. Une femme continue tranquillement à brouetter son veau, lié dans un panier. Il faut arriver à temps pour ne pas manquer l'affaire.

Le grand prévôt et sa garde, vêtue de hoquetons rouges, ferment la marche. Hommes et chevaux sont irréprochables de mouvement et de précision. Le plus rigoureux examen ne décèle pas un geste, pas un détail qui ne soit le résultat d'une profonde observation de la nature. Le modelé est d'une correction absolue.

Évoquant par son étude scrupuleuse le souvenir des primitifs, Breughel les fait oublier par la spontanéité de sa conception. Paysagiste admirable surtout, il donne à ses sites une profondeur, une vérité d'aspect jointe à une importance pittoresque peut-être unique dans l'École flamande. Il excelle surtout, peut-être le premier entre les peintres, à mettre ses sites en rapport avec la scène qu'ils enveloppent.

Aussi ne songeons-nous point à lui tenir rigueur de son amour du détail. Cet amour est trop essentiellement dans l'esprit de l'époque pour surprendre les initiés. Campagnards, moines, soldats, docteurs et bohémiens sont, évidemment des hors-d'œuvre dans une scène de l'Évangile. Mais, enfin, Albert Dürer, Lucas de Leyde, Quentin Matsys, Rembrandt lui-même ne furent point, que nous sachions, des modèles de précision historique. Breughel est avant tout le représentant d'un pays où la statuaire autant que la peinture est liée

étroitement à la tradition, d'une époque surtout où l'art flamand, pénétré encore des influences du moyen âge, n'abandonne la naïveté qui est sa force et sa poésie que pour perdre, au contact des formules italiennes, la plus précieuse de ses facultés natives.

Le Musée de Stuttgart possède une œuvre très proche, du moins par la conception générale, de celle que nous venons de décrire : une *Entrée du Christ à Jérusalem*. Par malheur cette page a été si complètement défigurée par des retouches qu'elle en est devenue méconnaissable. On ne peut plus la signaler que comme une ruine. Elle a dû être exquise, d'un beau style et d'un puissant intérêt.

Il n'en reste aujourd'hui intactes que des parties du paysage, qui est fort beau. Comme dimension, le tableau n'a jamais eu l'importance du *Portement de la croix*.

Un des mieux connus d'entre les tableaux de Breughel est le *Massacre des Innocents*. Outre un original au Belvédère, puis une copie textuelle à Bruxelles et une variante à Hampton Court, on en voit une dernière répétition chez M. Victor Le Roy, à Bruxelles. L'exemplaire de Vienne réclame seul des droits à l'authenticité. Encore M. Woermann ne se prononce-t-il qu'avec réserve en faveur de celle-ci. Le millésime, en partie coupé par le cadre, ne pourrait se rapporter qu'à Breughel d'Enfer.

Van Mander, pour sa part, ne se contente pas de faire figurer le *Massacre des Innocents* parmi les Breughel authentiques ; il lui consacre un passage de son poème de la *Peinture*, honneur peu prodigué aux œuvres flamandes.

Si l'exécution n'a pas toute la finesse que nous admirons ailleurs chez le maître, il faut avouer que la composition est émouvante.

Bethléem — un village flamand, cela va de soi —, presque enseveli sous la neige, est investi par une troupe d'hommes d'armes. Ils sont précédés d'un héraut chargé de proclamer l'édit d'Hérode, ordonnant le massacre des derniers nés d'Israël. Une foule consternée se précipite au-devant du funeste porte-parole pour implorer grâce. L'ordre du souverain n'en sera pas moins exécuté dans toute son horreur. Tandis qu'un gros de cavaliers, ayant à sa tête le grand prévôt, rigide soldat à barbe blanche, faisant songer au duc d'Albe, barre la place, quelques hommes descendus de cheval ont commencé l'œuvre de destruction. Elle suit son cours avec une férocité conforme en tout au récit des scènes de meurtre qui, au moyen âge, accompagnaient la prise de possession d'une localité par la troupe ennemie.

Le spectacle de la douleur des mères est absolument déchirant. Une pauvre femme, couchée dans la neige, a dépouillé de ses vêtements son jeune fils et cherche à le ranimer sous ses étreintes. D'autres cherchent à se sauver, traîtreusement poursuivis par les bourreaux, d'autres sont là qui se lamentent au milieu de groupes d'amis consternés. Un épisode dramatique entre tous est celui d'un père accourant vers le soldat prêt à transpercer son fils, et lui offrant en échange une fillette en âge de marcher.

Notons que toutes les avenues sont gardées; pas un enfant n'échappera!

On voit avec quelle volonté puissante, Breughel s'étant proposé un sujet, le pousse jusqu'en ses extrêmes conséquences.

Il est pourtant dans l'œuvre du maître un ensemble de productions où va s'affirmer avec un éclat tout nouveau la puissance de son savoir. On dirait que renonçant à la subtilité de sa recherche, il songe à reporter la précision de son étude exclusivement sur la chose vue sans autre préoccupation que de donner au spectateur l'illusion de la réalité. Les figures s'agrandissent. Elles iront parfois jusqu'à la moitié, jusqu'aux trois quarts de la grandeur naturelle, traduisant avec une précision irréprochable et une connaissance absolue des conditions picturales les milieux nouveaux où entend nous conduire l'artiste. Deux pages marquent surtout dans cette série de productions : le *Repas de noces*, au Musée du Belvédère, et les *Aveugles* au Musée de Naples.

Rassemblés dans une grange, visiblement la plus spacieuse des dépendances de la ferme, une vingtaine de convives [1] sont alignés des deux côtés de la longue table que nous voyons sous un angle assez obtus. Ils occupent des sièges réquisitionnés au hasard : bancs rustiques, hachoirs, tonneaux renversés. La mariée, médiocrement avenante sous la chevelure dénouée et la couronne des vierges, trône à la place d'honneur, appuyée à une tenture, un simulacre de dais supporté par une fourche. A ses côtés, de respectables matrones dont la coiffe des dimanches fait ressortir par sa blancheur le hâle de leurs visages épanouis. Le marié, lui, ne semble occupé que de vider son assiette. De sa chaise à haut dossier, l'aïeul, rasé de frais, promène sur l'assistance le regard scrutateur des vieillards à l'ouïe dure.

C'est fête, évidemment. Non seulement les brocs s'emplissent et

1. Une ordonnance impériale en date du 22 mai 1546 limite à vingt le nombre des convives qu'il est permis d'inviter aux repas de noces à la campagne.

se vident avec la libéralité des grands jours; non seulement les joueurs de musette ont pris position non loin de la table du festin, mais, indice bien autrement éloquent, voici que deux robustes compères, l'un en gilet de laine rouge, le ventre ceint d'un tablier blanc,



ALLÉGORIE SUR LES PRÉJUGÉS.

(Eau-forte attribuée à Pierre Breughel le Vieux.)

apportent sur une manière de civière une double file d'assiettes pleines jusqu'au bord de riz au lait congelé, blanc ou doré, au choix des convives. C'est, maintenant encore, le régal obligé des jours de grande liesse, le plat de circonstance des réunions familiales au pays flamand.

Pourtant, où est l'entrain, où sont les bruyantes expansions de Teniers? Tout ce monde-là boit et mange sans se départir de ses

soucis. Notez que s'il se nourrit de pain noir, c'est qu'il lui est défendu, toujours de par les édits impériaux, d'en manger d'autre. On dirait que le rire n'a point de prise sur ces visages rôtis par le soleil que signalait déjà Van Mander et où l'incertitude des lendemains a si profondément creusé son sillon. Les entretiens aussi sont graves. Au bout de la table le plus rapproché de nous, un moine franciscain à face d'ascète aborde quelque sujet évidemment bien sérieux avec un gentilhomme que signale à la fois son costume et sa barbe imposante entre toutes ces figures rases. Ne serait-ce point Breughel jouant son rôle d'investigateur? La chose paraît d'autant plus vraisemblable qu'il s'agit bien certainement d'un convive d'occasion ayant fort peu l'air de participer aux joies de la fête [1].

D'autres épisodes de la noce ont fourni à notre maître des créations importantes. La composition du *Bal* reproduite en partie dans la planche que nous mettons sous les yeux du lecteur, se rencontre au Musée de Bordeaux [2] avec le titre de *Fête de la rosière* et l'attribution à Breughel de Velours; indication d'ailleurs deux fois fautive. Il s'agit de ce moment de la noce, où parents, amis et simples connaissances apportent leur offrande à la mariée. Van Mander a connu un tableau de cette espèce, peint à la détrempe et faisant partie de la collection d'un amateur d'Amsterdam, Guillaume Jacobszoon. On y voyait un personnage, lequel manque ici, un vieux campagnard, l'escarcelle au cou, comptant des écus dans sa main. Notre tableau avait intéressé M. Clément de Ris dans sa visite au Musée de Bordeaux. « Bien qu'il soit médiocre, il est original et curieux, dit l'auteur. Je ne saurais à qui l'attribuer. Je le crois postérieur à la *Fête de l'archiduc* de Vander Venne, du Musée du Louvre, qu'il rappelle cependant. Peut-être est-il de Breughel le père. » Pas mal deviné.

Sans le moindre doute, la composition est de Breughel et fort proche d'une autre, datant de la meilleure époque du maître, au

1. Il existe au Musée de Gand une répétition du Belvédère.

2. M. E. Vallet, conservateur du Musée de Bordeaux, veut bien nous envoyer sur cette œuvre des renseignements précieux. Mesurant en hauteur 40 centimètres, en largeur 50, elle appartient à la collection du marquis de Lacaze, d'où elle passa, en 1829, au Musée de Bordeaux. « Ce tableau, dit notre honorable correspondant, est d'une couleur agréable et brillante, avec prédominance du rouge, du bleu et du gris clair. Le dessin est correct dans sa naïveté; l'exécution se distingue par un extrême finesse, une délicatesse excessive, mais elle est égale, un peu sèche, et n'a pas l'enveloppe d'un Brauwer et d'un Téniers. Je la crois une œuvre originale de Breughel le Vieux et non une copie. »

P Breughel le Vieux pinx.

Gazette des Beaux-Arts

VISITE A LA FERME

(Grisaille du Musée d'Anvers)

Imp A. Clément_Paris

Musée des Offices, à Florence. Nous n'affirmons pas que cette dernière soit complète. Elle frappe comme ayant été diminuée d'un morceau. Il y a là comme un grouillement de figures, un fouillis dans lequel l'air a peine à circuler, absolument comme dans notre estampe.

Vient alors un troisième acte de la fête de noces, une *Danse rustique*, au Musée du Belvédère. Les personnages y ont la même grandeur, et sont évidemment exécutés d'après les mêmes modèles que ceux du *Festin*.

On vient de voir la bière émoustiller les danseurs. Inutile de le dire : la boisson du peuple exaspère sa combativité. Le couteau aura franc jeu ; sous le pinceau d'un Breughel, les rixes ne sauraient être moins entraînantes que les danses.

La *Visite à la ferme*, la délicieuse grisaille du Musée d'Anvers[1], est presque l'acte final de cet ensemble rustique. Si le ménage n'est pas dans la misère, il paraît surtout riche d'enfants. Les largesses du bourgeois et de la bourgeoise, peut-être Franckert et sa femme, se motivent par une naissance toute récente. La mère est là qui emmaillotte son dernier né. Assise à terre, à la façon des nourrices flamandes du XII[e] siècle, elle surveille les autres enfants, à peine vêtus de leurs petites chemises. Tout cela est pris sur le fait autant que l'entourage. En y regardant bien nous retrouvons maint accessoire entrevu déjà précédemment, à commencer par le banc à haut dossier, tout chargé d'images, où ont pris place une partie des convives du *Repas de noces*.

Mais pour fréquemment qu'il nous ait été donné, au cours de ce travail, de signaler l'étrange puissance de réalisation du peintre, force est de constater aussi que chez Breughel cette faculté se subordonne à un sens esthétique remarquable dans le choix des motifs. Dans le vaste ensemble de créations portant le nom de Breughel dont il nous a été possible de faire l'examen, le plus infaillible critérium d'authenticité réside dans la sobriété des éléments que le peintre admet à intervenir dans ses compositions. Breughel ne souligne pas plus l'expression qu'il n'aime l'accessoire parasite, défaut premier de toute la série de ses imitateurs.

Nulle part cette sobriété n'est frappante comme dans l'exquise composition des *Aveugles*, dont nous avons eu le privilège de pouvoir

1. Cette œuvre ne fait partie du Musée d'Anvers que depuis 1885. Elle provient de la collection Van der Straelen van Lerius. Nous n'hésitons pas à la restituer à Pierre Breughel le Vieux, bien qu'elle soit cataloguée sous le nom de son fils. C'est à Jean Breughel que le catalogue du Belvédère attribue une peinture analogue, exposée dans le Cabinet vert. Pour celle-ci l'on peut être plus réservé.

mettre sous les yeux du lecteur une excellente gravure de M. Sulpis d'après l'original même du Musée de Naples [1].

Combien d'artistes nous ont parlé avec enthousiasme de cette inoubliable création [2] ! A l'époque où elle voyait le jour, Breughel approchait du terme de sa carrière. Depuis deux ans déjà, nous en avons la certitude, il avait arrêté la grande ligne de sa composition. Un dessin faisant partie de la collection de M. Georges Salting, à Londres, porte la date de 1566 [3].

Le premier, à notre connaissance, Jérôme Bosch entreprit d'illustrer la parabole des Aveugles. S'inspirant de la seconde partie du verset 14 du chapitre xv de l'Évangile selon saint Mathieu : « Que si un aveugle conduit un autre aveugle, ils tombent tous deux dans le fossé », Jérôme Bosch ne mit en scène que deux pèlerins. Nous ne gagerions pas que le premier soit aveugle pour de vrai ; il y a dans son œil une pointe de malice faite pour inspirer la méfiance. Pour l'autre, atteint de cécité complète, il va droit au fossé où son conducteur n'a de l'eau que jusqu'à mi-jambes.

Le texte de l'image est joli.

Voyez comment le pauvre aveugle enfin se porte,
Qui sur un autre aveugle ignoramment se fie.
Il va mal assuré, quoique fort il s'appuie
Et se tienne à son homme. Ainsi de male sorte
Tombent dans le fossé et lui et son escorte.

Breughel prend tout entier le verset précité. « Laissez-les, dit le Christ parlant des Pharisiens, ce sont des aveugles qui conduisent des aveugles », etc... Aussi la troupe se compose-t-elle de six personnages dont les deux premiers entraînent les autres.

Le tableau est peint à la détrempe, procédé magnifique sous le pinceau d'un luministe comme Breughel. Il a tout ensemble la précision et la sobriété d'une fresque. Les figures, de la grandeur dite académique, se détachent en silhouettes claires sur un paysage dont les fraîches végétations ne contrarient en rien l'unité du groupe, digne d'être envisagé comme un modèle de style.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. III, p. 374.

2. Il existe en effet de ce tableau des reproductions nombreuses. La meilleure est au Musée de Parme. Une seconde se voit au Palais Liechtenstein, à Vienne, une autre chez le baron Leys, fils de l'illustre peintre, à Anvers. Il y a encore, une variante, de qualité inférieure, dans la galerie du palais de Schleissheim.

3. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de notre savant ami, M. Émile Michel.

Les compagnons de misère s'avancent d'un pas chancelant. Ils lèvent au ciel leur face inerte, comme poussés par une force irrésistible vers une destinée fatale. Ils se traînent dans la nuit et leur orbite vide ne laisse pénétrer jusqu'à leur intellect qu'une notion trop vague de la réalité des choses pour que l'appréhension d'un danger nouveau y puisse trouver sa place. La ligne que forme ce cortège est d'une correction à braver la critique du plus rigide académiste. On peut la qualifier de sculpturale ; exempte de vides inutiles, elle ne se rompt d'un côté que pour se ressouder de l'autre.

Le Musée de Naples, chose assez bizarre, possède un autre Breughel, peint à la détrempe comme le premier. Les figures de ce tableau circulaire ont presque la grandeur des personnages du précédent. Le sujet, à proprement parler, est un rébus. M. Lavice, dans sa *Revue des Musées d'Italie*, propose la solution suivante : « Le diable, environné d'un double cercle, vole la bourse que cachait sous son manteau un hypocrite ou plutôt un avare. »

M. Rousseau, après avoir décrit l'œuvre à son tour , pose la question : « Est-ce une allégorie? Cela veut-il dire que le fanatisme se laisse duper par l'hypocrisie? J'abandonne le problème aux discussions des amateurs. »

Il nous est permis de lever les incertitudes, car Breughel a défini son sujet par une inscription en vers flamands, reproduite aussi en français, sur une estampe de Wiericx, laquelle d'ailleurs est anonyme.

Je porte le deuil voyant le monde
Qui en tant de fraudes abonde.

Ne s'agit il pas en effet d'un deuillant, le visage dissimulé dans sa cagoule, à qui le globe terrestre, muni de bras et de jambes, vient subrepticement voler sa bourse?

La peinture, de qualité excellente, appartient à une série dont nous ne connaissons les sujets complémentaires que par les reproductions de Wiericx. L'une des compositions est extrêmement intéressante. Elle représente deux moines mendiants frappant à des portes closes, avec ces deux vers :

Maintenant en vain nous mendions
Car à l'huys du sourd nous crions.

1. *Les Maîtres flamands du Musée de Naples* (*Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XXI, 1882, p. 197).

La version flamande est plus explicite ; elle pourrait se traduire : Hélas les beaux jours sont passés pour nous !

De fait, c'était le cas au pays brabançon. Que d'événements viennent rappeller les dates ultimes inscrites sur les œuvres de Breughel ! Le Compromis des Nobles, la dévastation des églises, le Conseil des troubles, les sanglantes représailles du duc d'Albe.

Ne faut-il pas chercher le reflet de cette situation dans l'œuvre de notre maître ? Nous le pensons bien. Les *Mendiants*, la délicate petite peinture [1] appartenant à la collection si choisie de M. Paul Mantz, est datée, comme le tableau de Naples, de 1568. Comment ne pas croire que ce conciliabule de gueux est, sous une forme déguisée, une adhésion à l'œuvre du Compromis des Nobles et cela au moment même où le duc d'Albe fait raser jusqu'en ses fondements l'hôtel de Culembourg où, pour la première fois, a retenti le cri de *Vivent les gueux !* L'hypothèse de M. Renouvier trouverait, cette fois, une pleine confirmation.

Aussi bien, Van Mander l'omniscient ne néglige pas de nous apprendre qu'avant de mourir, Breughel se fit apporter un nombre considérable de dessins qu'il anéantit dans la crainte que leur portée satirique ne procurât à sa jeune femme quelque désagrément. Il lui léguait par testament, ajoute le consciencieux historien, un tableau fait pour exprimer l'horreur du peintre pour la médisance.

Cette peinture, on la retrouve au Musée de Darmstadt. Elle porte le millésime de 1568. C'est assurément une des pages les plus délicates de son auteur [2]. Dans un paysage aux riants coteaux, aux lointains estompés, s'élève un gibet sur lequel est perchée une pie. Des couples dansent à l'entour. Plus près de nous, s'isole un personnage dans une pose ultra-réaliste. C'est tout simplement l'illustration d'un vieux dicton flamand fait pour exprimer le suprême mépris.

Si le renseignement de Van Mander est venu très à propos nous donner le sens de cette composition, nous avouons notre incapacité à dire ce que signifie l'estampe, peu commune d'ailleurs, qu'on a coutume d'attribuer au burin de notre maître. Le lecteur pourra s'en faire une idée par la reproduction jointe au présent article.

L'étrange vision vers laquelle les personnages du premier plan nous convient à lever le regard a-t-elle une portée philosophique ?

1. Ce tableau de la meilleure qualité mesure à peine 210 millimètres sur 175. Voir l'eau-forte de M. Muller (*Gazette*, 3e pér., t. IV, p. 370).

2. Elle mesure 450 millimètres de haut sur 500 millimètres de large.

C'est plus que probable. Peut-être a-t-on voulu nous montrer la science et l'art se mettant d'accord avec l'instinct pour montrer sous un jour grotesque les préjugés vieillis. *Chi lo sa!*

Comme gravure, la planche a certainement du mérite. Elle nous paraît cependant un peu raffinée pour Breughel.

En revanche on peut attribuer avec une certitude entière au burin du maître un paysage absolument remarquable, signé au bas de la gauche BRVEGEL, et où paraissent à l'avant-plan, sur la droite, des chasseurs poursuivant un lièvre. L'effet et la touche : un pointillé très menu, sont trop absolument d'accord avec la manière de Breughel, pour qu'il soit possible de contester cette estampe que nous n'avons rencontrée qu'au cabinet impérial de Vienne et au cabinet de Hambourg.

Breughel est mort à Bruxelles en 1569, dans sa maison de la populaire rue Haute. Sa dépouille repose dans l'église voisine de Notre-Dame de la Chapelle. Quand le fils du maître, Jean Breughel de Velours, parvenu à l'âge viril, voulut honorer la mémoire du grand peintre dont il portait le nom et devait perpétuer la race, Rubens fut appelé par lui à orner d'une de ses peintures l'épitaphe paternelle. C'est bien ce qui résulte de l'inscription d'une estampe de Pierre de Jode, le vieux, d'après le *Christ donnant les clefs à Saint Pierre,* le tableau de Rubens qui fut placé à l'église de la Chapelle. En 1676, David Teniers, petit-fils par alliance et bien digne héritier de Breughel, convenons-en, fit restaurer l'épitaphe ; à l'heure actuelle on y lit encore la mention de ce fait.

Étrange destinée, pourtant, que celle de Breughel ! On eût dit que jusque dans la mort les circonstances s'uniraient pour éclipser son renom. L'épitaphe a subsisté, mais veuve de son tableau, remplacé par une médiocre copie.

En 1765, les fabriciens, ayant à pourvoir aux frais de construction d'une sacristie, se crurent en droit d'aliéner au profit de l'église une œuvre dont les descendants du peintre revendiquèrent en vain la propriété [1].

Mais, grâce au ciel, les titres de Breughel au respect de la postérité sont écrits ailleurs que sur la pierre déjà fruste de son tombeau. Ils ressortent avec une éloquence singulière de l'œuvre de son pin-

1. L'abbé de Bruyn, *Trésor artistique des églises de Bruxelles,* 1882, pp. 255-256. Par une autre bizarrerie du sort, le tableau original est revenu à Bruxelles. Il fait partie de la collection d'un gentilhomme russe, M. Potemkine.

ceau. Que si la connaissance de l'être humain s'y reflète sous une forme imprévue, avec une sincérité parfois un peu rude, elle s'exprime aussi avec une puissance de réalisation faite pour s'imposer en quelque sorte à notre mémoire. Aussi faut-il saluer en Breughel un chef d'école autant qu'un chef de file C'est de lui, avant tout autre, que relèvent ces peintres altérés de vérité, ces peintres de bonne foi, peut-on dire, qui, de siècle en siècle, font la gloire de l'École flamande et dont le riche ensemble de créations fait vibrer avec une si rare puissance les échos du passé.

HENRI HYMANS.



LE MUSÉE

DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(QUATRIÈME ARTICLE[1].)

IV

LES DESSINS DE MAÎTRES



A partir du xvie siècle, la collection de l'École devient tellement riche qu'il nous faut nous borner à un petit nombre de pièces ou de séries d'un intérêt exceptionnel. La provenance de la majeure partie de nos croquis ou esquisses, de ces confidences, où l'artiste se livre plus que dans un tableau d'apparat, en dit tout le prix : ils ont reçu leur brevet de noblesse en passant par les cabinets de Vasari, de Charles Ier d'Angleterre, de Pierre Lély, de Richard Cosway, de Charles Rogers, de Reynolds, de Lawrence, de Woodburn, du roi de Hollande, de Crozat, de Mariette, de Vivant Denon, de Vallardi, de MM. His de la Salle, Gatteaux et Jean Gigoux.

Deux académies, l'une, d'un homme vu de dos, la main droite appuyée sur la hanche, l'autre, d'un homme qui se montre de face, la tête levée, le bras droit dans la même attitude que le précédent, le bras gauche étendu, nous apprendraient, à défaut d'autres témoignages, à quelles études persévérantes Signorelli se livrait sur la structure du corps humain. Malheureusement le fougueux peintre du *Jugement dernier* ignorait trop complètement l'antiquité pour donner à ses figures une ampleur et une puissance comparables à celles de Michel-Ange. N'oublions pas de constater que la seconde académie

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. III, p. 273 et suiv., t. IV, p. 30 et suiv., p. 282 et suiv.

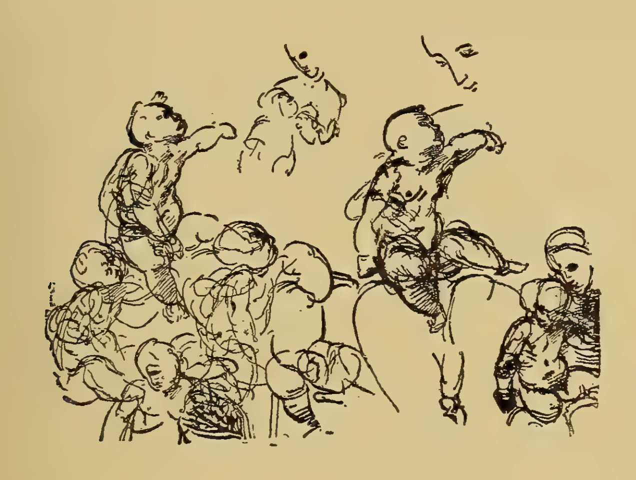
offre un intérêt tout particulier : elle se rapporte à un des bienheureux du *Paradis* d'Orvieto et a, par conséquent, pris naissance entre les années 1500 et 1506.

Raphaël se présente à nous avec deux feuillets des plus intéressants, qui, après avoir figuré avec honneur dans les collections de Thomas Lawrence, de Woodburn et du roi de Hollande, après avoir été catalogués par Passavant, ont complètement échappé aux biographes modernes du maître. Ces croquis, qui occupent les deux côtés de deux feuillets, ont une histoire assez plaisante. Par une inadvertance de l'encadreur, le verso fut recouvert d'un carton et lorsque le recto, qui ne s'impose pas absolument comme une œuvre de Raphaël, prit place à l'Exposition des dessins de maîtres anciens, personne ne se douta qu'il masquait une étude, celle-ci bien authentique pour une des Vierges de la période florentine de Raphaël. Aussi ce recto fut-il attribué à Lorenzo di Credi. Quelque douze ou quinze années durant, le verso demeura caché à tous les regards et le Raphaël de M. His de la Salle passait pour perdu, lorsqu'en procédant à la revision des dessins composant la collection, l'idée me vint d'enlever le papier et le carton qui formaient le fond du cadre; heureusement, l'encadreur ne les avait pas collés contre le dessin, et j'eus la joie de découvrir les mystérieuses études pour la *Madone* et l'*Enfant Jésus*. L'ensemble se trouva ainsi conforme à la description qu'en donne Passavant dans le catalogue de la vente du roi de Hollande [1].

Les deux feuillets (H. 0^{m},23. L. 0^{m},15), réunis par un onglet, proviennent d'un album, ainsi que le prouvent les chiffres 16 et 17 tracés dans la partie supérieure; peut-être réussira-t-on, à l'aide de cette indication, à retrouver d'autres feuillets du même album. Le premier contient une étude de draperies pour la partie inférieure d'un personnage assis, probablement une Vierge, et un bout d'études de draperies pour un personnage qui paraît debout. Les draperies sont amples, mais assez veules; elles offrent une certaine analogie avec le style de Fra Bartolommeo.

1. « Tête d'homme âgé, sans barbe. Couvert d'une toque, vu presque de profil et regardant d'un air chagrin vers le bas du côté gauche. Faussement désigné comme le portrait du Bramante. La même feuille contient encore quelques études de draperies. Dessin de l'époque florentine, à la pointe de métal, sur papier teinté rose, et rehaussé de blanc. Au verso sont des croquis de Madones, à la plume. N° 60, collection Woodburn. Acquis par M. de la Salle, à Paris, pour 360 florins. » (*Raphaël d'Urbin*, t. II, p. 543.)

Le second feuillet est consacré à une tête de vieillard, vue de profil, tournée à gauche, la tête inclinée, le regard baissé, la bouche contractée et amère, la joue creusée par une ride profonde ainsi que le front. Dans l'angle inférieur, un bout d'esquisse, fort imparfait, pour le nez et la bouche du même personnage. Les deux croquis, d'une facture pénible, sont exécutés à la mine d'argent sur papier teinté de jaune; quelques rehauts blancs les relèvent.



ÉTUDE POUR UNE MADONE ET UN ENFANT JÉSUS.

(Dessin de Raphaël Sanzio, au Musée de l'École des Beaux-Arts.)

Il y a évidemment contradiction entre les deux côtés des deux feuillets, entre les croquis à la mine d'argent, et les croquis à la plume, déjà si libres et si hardis, qui occupent le verso (qui est blanc et non teinté).

Peut-être un intervalle plus ou moins long sépare-t-il les deux essais. L'artiste a parfaitement bien pu, à quelques années d'intervalle, utiliser le verso d'une page dont il avait antérieurement utilisé le recto. Mais nous n'avons même pas besoin de recourir à cette hypothèse. L'histoire de Raphaël ne nous apprend-elle pas qu'entre les années 1504 à 1506 ou 1507, il flottait sans cesse entre la manière ombrienne, avec laquelle il avait tant de peine à rompre, et la manière florentine? N'était l'évidence, on hésiterait à croire que certains de ses tableaux sont contemporains les uns des autres, tant

ils offrent de dissemblances. L'art du portrait surtout était peu familier encore au jeune artiste; il en a fait la démonstration dans les effigies, si lourdes et si gauches, de Doni et de sa femme; ainsi s'explique l'expression maussade, rechignée de notre profil de vieillard. Quant au croquis pour la Vierge et l'Enfant, il ne se rapporte pas à un tableau déterminé, mais appartient au groupe de *Madones* qui ont trouvé leur formule la plus parfaite dans la *Vierge à la Prairie* du Belvédère de Vienne.

Une longue série de dessins nous initie aux tentatives plus ou moins malheureuses des élèves de Raphaël. Nous rencontrons d'abord une esquisse pour la figure de *Saint Léon*, dans la chambre de Constantin, au Vatican, puis une réplique du dessin représentant une troupe d'*Enfants jouant avec des pommes*. Cette composition, inspirée d'un passage des *Tableaux* de Philostrate, ainsi que l'a montré M. Bougot, a passé par la collection de la reine Christine de Suède, et plus récemment par celle de M. Gatteaux. On sait qu'un dessin analogue fait partie du Musée du Louvre. D'autres dessins provenant, eux aussi, de l'entourage du Sanzio, offrent des modèles de décoration, par exemple une frise de la Villa-Madame et des modèles d'orfèvrerie, vases, bassins, « calderino » en forme de cygne, etc. — J'aurais vivement souhaité de pouvoir inscrire sur ces ouvrages le glorieux nom de Jean d'Udine (qui a peut-être le droit de revendiquer un fragment de frise avec des personnages et des animaux fantastiques, d'une facture aussi large que nourrie et harmonieuse, exposé dans la salle Schœlcher), mais elles offrent déjà trop de sécheresse et de dureté pour cet incomparable décorateur, celui de tous les disciples de Raphaël qui s'est le plus profondément pénétré de son esprit. Elles se rattachent plutôt au violent et puissant Jules Romain, dont la page maîtresse — peut-être « de la plus grande force du maître », a dit M. Reiset — l'*Enlèvement de Proserpine*, a également trouvé un asile à l'Ecole des Beaux-Arts. Cette composition fière et vibrante a malheureusement le tort de rappeler trop complètement les traditions de la statuaire : on dirait un bas-relief, tant la facture est dure et métallique. Laissant de côté quelques autres morceaux, inscrits à l'actif de Jules Romain, ainsi qu'un dessin de son condisciple, Polydore de Caravage, le *Roi des Arméniens conduit devant Trajan*, d'une facture molle en même temps que heurtée, je signalerai une fort belle esquisse de Perino del Vaga, la *Colombe du Saint Esprit au milieu d'une gloire d'anges*. Cette esquisse, à la plume, avec des touches de bistre et des rehauts blancs sur papier jaune, se recommande par

la fermeté des figures, fermeté qui n'exclut pas la saveur, ainsi que la facilité de l'ordonnance.

J'ai cru pouvoir inscrire, dans le *Guide de l'École*, le nom de Perino sur plusieurs autres dessins, tous très intéressants et très poussés : le *Martyre de saint Etienne*, la *Manne dans le désert*, etc. J'appellerai également l'attention de mes confrères sur quelques dessins attribués à Baldassare Peruzzi, des *Scènes de l'Histoire romaine*.

Trois dessins, d'une importance exceptionnelle, représentent Fra Bartolommeo della Porta, le pieux et éloquent peintre dominicain.



MODÈLE D'ORFÈVRERIE, DESSIN DE L'ÉCOLE ROMAINE DU XVI[e] SIÈCLE.

(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

L'un, qui appartient à sa première manière, une *Annonciation*, participe encore des procédés chers aux Primitifs ; il montre un travail à la plume, un peu grignoté, mais plein de candeur et de charme. Le second dessin, au crayon noir, plus ferme et plus ample, est une étude pour le Saint Bernard qui figure dans la *Vierge des Carondelet*, à la cathédrale de Besançon. Le troisième enfin, à la pierre noire, un *Ange soulevant une draperie*, révèle les procédés déjà un peu expéditifs de l'inventeur du mannequin, une tendance à substituer des formules à l'observation ingénue de la nature. N'oublions pas de mentionner que ce dessin a fait partie du merveilleux « Libro dei Disegni » de Vasari, auquel il doit sa bordure historiée, d'un goût douteux, et qu'il a passé ensuite par les mains du plus clairvoyant de nos amateurs, P.-J. Mariette.

Deux sanguines, l'une ferme et savoureuse, l'autre légère et spirituelle, montrent le talent d'Andrea del Sarto sous son jour le plus favorable. La première, une étude pour une tête de jeune femme, a été publiée par M. Reiset [1] et est généralement connue sous le nom de portrait de *Lucrezia Fedi*, l'inconstante épouse du peintre florentin. C'est en réalité, M. de Chennevières l'a établi [2], une étude pour une des figures de la *Déposition de Croix*. Le second dessin représentant quelque artisan, vêtu d'une blouse serrée à la taille et coiffé d'une calotte, assis devant un établi et occupé, ce semble, à quelque travail manuel.

Mariette attribuait à Michel-Ange un *Ange portant un globe* [1]. Ce dessin, à la plume et au bistre, ne manque ni d'esprit ni d'éclat, mais il ne me semble pas offrir la fermeté et la conviction propres aux moindres esquisses du Buonarroti; je laisserai donc la question sans la résoudre.

De Michel-Ange procède la race exécrable des Ammanati et des Bandinelli. Les dessins de ce dernier forment légion, et l'on sait de reste s'ils se font remarquer par leur facture à la fois brutale et vide, par leurs grosses hachures qui, loin d'exprimer la puissance, ne rendent qu'une sorte d'hébétement. Je n'ai exposé qu'à contre-cœur, et uniquement à titre de curiosité, quelques-unes de ces productions si médiocres : *Adam et Ève implorant l'Éternel*, le *Christ pleuré par les Femmes*, etc.

Deux dessins du Rosso, *Hercule et Cerbère*, *Hercule et le Taureau*, *Trois Femmes nues*, dont deux tiennent des cornes d'abondance, et l'*Éducation d'Achille*, qui a servi d'esquisse pour une des fresques du château de Fontainebleau, et deux autres, des *Divinités fluviales*, le Nil et un autre fleuve, attribués au Primatice, rappellent les efforts aussi hâtifs qu'éphémères des peintres italiens de la décadence appelés dans notre pays par François Ier.

Avec Domenico Beccafumi, nous touchons à l'ère des épigones de l'École florentine. Je mentionnerai néanmoins, eu égard à la célébrité de la composition à laquelle ils se rapportent, deux fragments de cartons pour le pavement du dôme de Sienne : ils contiennent plusieurs des acteurs qui figurent dans l'*Adoration du veau d'or*.

1. *Collection de Dessins originaux des grands Maîtres*, gravés en fac-similé par Alphonse Leroy.

2. *Les Dessins de Maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, p. 13.

3. « J'ai aussi séparément le dessin de la figure d'ange portant un globe sur ses épaules, qui est d'une élégance merveilleuse. » (L'épithète d'élégant aurait certes peu flatté Michel-Ange) *Abecedario*, t. II, p. 218.

Pour trouver de la jeunesse et de la vitalité, il nous faut quitter la Toscane et remonter vers le Nord.

Du Corrège, l'École possède le carton destiné à la tête de saint Jean-Baptiste, dans la *Madone de saint François* (1514-1515), au musée de Dresde. Il est fâcheux que ce morceau précieux (au crayon noir et à la sanguine, sur papier encollé) ait pris l'aspect d'un pastel fatigué. M. His de la Salle, dont le jugement était d'un si grand poids, faisait honneur au Corrège d'une autre étude à la pierre d'Italie avec rehauts blancs, une *Tête d'ange*, les yeux levés.

L'École vénitienne ne compte à son actif, dans nos galeries, qu'un petit nombre de dessins. Ce procédé n'était pas précisément celui où excellaient ces maîtres coloristes, mais trois au moins de nos dessins sont de purs chefs-d'œuvre capables de se mesurer avec ceux des Écoles florentine et romaine. L'*Assassinat d'une femme par son mari*, pensée première de la peinture destinée à la « Scuolo del Santo » de Padoue (1511), est une des trois ou quatre plus belles esquisses du Titien. Les traits, tracés à la plume, ont une souplesse, un rythme, une suavité incomparables. Seuls quelques dessins de Raphaël, compris entre la fin de sa période florentine et le commencement de sa période romaine, offrent ce je ne sais quoi de chantant et d'éloquent.

Un second dessin porte le nom du Giorgone, quoique cette attribution ne soit pas hors de conteste. Il nous montre un cavalier s'arrêtant devant une dame et devant un chevalier bardé de fer; au fond un autre chevalier. Nous avons affaire à une scène du *Roland furieux* (ch. I, str. 68), celle où le messager rencontre Sacripant, qui vient d'être vaincu par Bradamante, et Angélique qui le console. Mais ici surgit une difficulté : la première partie du *Roland furieux* n'a paru qu'en 1516, c'est-à-dire cinq années après la mort du Giorgione (1511). Comment concilier ces deux données chronologiques? Je pourrais répondre que bon nombre de chants du *Roland* — et celui dont il s'agit est précisément le premier du poème — circulaient, sous forme de manuscrits, longtemps avant la publication de la première édition et que le Giorgione a pu les connaître sous cette forme. Mais étant donnée la rareté des dessins authentiques du maître vénitien, et par conséquent la rareté des points de repère, je ne veux pas insister sur cette attribution plus qu'il ne convient. L'avouerais-je, j'ai horreur de ces plaidoyers *pro domo* auxquels un certain nombre de conservateurs de musées se laissent trop facilement aller, mettant leur amour-propre personnel ou l'intérêt de la collection qui leur est confiée au-dessus des intérêts de la science. Il me suffira de constater que, par le

mélange de l'abandon et de la distinction, par sa grande tournure, notre dessin ne déparerait pas l'œuvre de ce grand poète et de ce grand charmeur qui s'appelait le Giorgione.

Un superbe dessin à la plume, nourri, ferme et vibrant, une *Adoration des Mages*, toute pleine encore de la saveur qui caractérise les œuvres des Primitifs, porte, avec raison je crois, le nom de Pordenone.

Une esquisse assez lourde de Sebastiano del Piombo pour une *Visitation*, un *Christ à la colonne*, du même, un croquis, un peu trop facile et sommaire, de Paul Véronèse, *Une Nymphe poursuivie par un Satyre*, nous initient au développement ultérieur de l'École vénitienne. « Ce dernier dessin, d'après F. Villot, qui l'a publié, est fort bon : la figure de femme, tracée avec la rare élégance et la justesse de plan qui caractérise ce maître entre tous les autres, exprime bien l'effroi : la chevelure est dénouée, les draperies volent, soulevées par la rapidité de la course; le paysage, indiqué avec cette supériorité propre aux grands peintres d'histoire, représente à merveille une forêt touffue et mystérieuse. Enfin il est impossible de produire autant d'effet avec des moyens plus simples. »

La main de Bernardino Luini a tracé, à la pierre d'Italie, le carton de ces deux enfants qui s'embrassent, les bras entrelacés, avec une tendresse et un élan touchants (très vraisemblablement l'enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste). « On ignore, d'après F. Villot, pour quelle fresque ou quel tableau l'artiste a pu tracer cette délicieuse étude [1]. »

A l'École de Léonard de Vinci se rattache un autre de ces disciples indirects, qui ont parfois pénétré si profondément dans l'esprit du maître : le doux, j'allais dire le doucereux, Gaudenzio Ferrari. Son *Saint Roch*, tenant d'une main un bâton et montrant de l'autre l'ulcère qui ronge sa jambe, est un de ces dessins que s'ils ne portent pas la signature du maître tracée en toutes lettres, proclament sa paternité dans leurs moindres traits, « signed all over », comme disent les Anglais.

Le lecteur m'excusera, je dirai plus, me saura gré, de ne pas insister ici sur les trop nombreuses productions des décadents italiens de la fin du XVIe siècle, et des médiocres rénovateurs du commencement du XVIIe : les Zuccheri, les Carrache, les Dominiquin, les Guerchin, les chevaliers d'Arpin et *tutti quanti*. Je ne relèverai pour

1. *Collection de Dessins originaux des grands Maîtres*, gravés en fac-similé par Alphonse Leroy.



ÉTUDE DE PAYSAGE, DESSIN DE PAUL HUET.

(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

cette période que quelques portraits assez finement touchés de L. Leoni, surnommé le Padouan.

Vu la rareté des dessins de l'École française du XVIe siècle, je signalerai, malgré leur médiocrité relative, une Assemblée de seize personnages réunis dans une salle autour d'une table — évidemment une scène historique — et un portrait d'homme grisonnant, coiffé d'un chapeau à haute forme, une de ces physionomies rébarbatives dans le rendu desquelles Lagneau excellait.

Une production, plus intéressante, d'un de nos vaillants peintres français — dont le nom est encore à déterminer —, un album contenant des études d'après les ouvrages de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, de Raphaël, d'après les tombeaux des rois de France à Saint-Denis, et d'après nature, est récemment entrée dans nos collections avec la bibliothèque Lesoufaché. J'ai entretenu, il y a quelques mois, la Société des Antiquaires de ce recueil véritablement rare et curieux et me propose d'y revenir prochainement avec tous les développements qu'il mérite.

Les dessins de Poussin et de Lesueur réunis par M. His de la Salle jouissaient d'une réputation légitime. Le legs fait à l'École par M. Gatteaux a encore ajouté à la richesse de la série. Je me console aisément de ne pouvoir m'étendre ici sur ces intéressantes manifestations de notre École du XVIIe siècle : grâce au catalogue dressé par MM. Dussieux et de Montaiglon [1], il n'est aucun des dessins de Lesueur qui n'ait été mis en pleine lumière.

Parmi les dessins de Poussin, qui attendent encore leur commentateur, je suis réduit à n'en citer qu'un, une admirable *Vue du Pont Nomentano*, près de Rome, un de ces paysages larges et fermes, mais un peu tristes, où excellait le maître.

A Poussin et à Lesueur font cortège Philippe de Champagne, le Guaspre, Louis de Boullogne le jeune, Antoine Coypel, Sébastien Leclerc et bien d'autres dessinateurs habiles. Mais je n'ai pas la prétention de tout dire et renvoie ceux de nos lecteurs qui seraient désireux d'en savoir davantage, au *Guide de l'École des Beaux-Arts*, publié en 1889 par la librairie Quantin.

MM. His de la Salle et Gatteaux n'admettaient guère de profanes, je veux dire de champions du réalisme, dans le sanctuaire qu'ils peuplaient avec un soin si jaloux. Heureusement tous les bienfaiteurs de

1. *Nouvelles Recherches sur Eustache Lesueur.*

l'École des Beaux-Arts n'ont pas montré le même esprit d'exclusion : notre musée doit au vénéré Jean Gigoux deux académies de femmes signées de Govaert Flinck, études aussi brutales que souples et vivantes.

Un paysage à la plume, sans grande prétention (au premier plan un arbre, au fond, derrière un bouquet d'arbres, une église) a du moins le mérite de porter la signature d'Albert van Everdingen, et la date 1675, qui est l'année même de la mort du maître.

Rembrandt n'est malheureusement pas représenté dans nos galeries. Mais je suis persuadé que la libéralité de l'un ou de l'autre de nos amateurs parisiens, qui ont déjà tant fait pour l'École des Beaux-Arts, ne tardera pas à combler cette lacune, et l'on prépare dès à présent un autel en l'honneur de ce bienfaiteur inconnu, de ce *deus ignotus*.



BORDURE, PAR LE BARON DE TRIQUETI POUR LES ÉVANGILES.

(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

Le XVIIIe siècle compte un contingent des plus riches, mais peu de pièces hors ligne. Je me bornerai à citer des académies ou des compositions de Boucher, de Bouchardon et de leurs contemporains, ainsi que quelques jolis dessins d'ornement.

Avec la période de la Révolution, au contraire, notre collection se relève et offre en abondance des morceaux du plus vif intérêt.

Le legs de M. Gatteaux nous a valu une série variée de dessins de Louis David, qui sont venus s'ajouter à une esquisse donnée par M. His de la Salle, *Caracalla poursuivant Géta*. C'est d'abord un admirable croquis à la plume et au bistre avec des rehauts blancs, à la fois chaud, vif et spirituel, tout à fait XVIIIe siècle encore, *Saint Charles Borromée pendant la peste de Milan*, d'après le bas-relief du Puget. Une étude pour la « tête

du Pestiféré qui est à Marseille », date du premier voyage de David à Rome, en 1788. Elle a pour pendant une étude pour un vieillard conduit au supplice. Le portrait, peu flatté, du sculpteur Moitte, n'est qu'une boutade, mais elle montre avec quelle sûreté David maniait la plume. Enfin, le croquis représentant les Envois de Rome de l'année 1808, et parmi eux l'*Œdipe* d'Ingres, est une sorte de memento graphique destiné à Mme Gatteaux, la mère de notre généreux donateur.

Il est difficile d'imaginer un contraste plus tranché que celui que forment avec la manière trop écrite, trop sculpturale de David, la suavité et la morbidesse de Prudhon.

Dans leur *Catalogue raisonné de l'œuvre de Prudhon*, MM. de Goncourt n'ont eu garde d'oublier la belle étude pour la tête de l'Amour dans le tableau de l'*Amour et l'Amitié*. Ils l'ont désignée comme la première idée du tableau (croquis au crayon noir et à la craie sur papier bleu). Un autre dessin de Prudhon, une académie d'homme, vu de profil, à mi-corps, affirme avec netteté les principes de la synthèse pittoresque et les droits du peintre par opposition aux pratiques du sculpteur.

A l'actif de la Révolution et du premier Empire, figurent en outre une longue série de croquis de Dutertre, exécutés la plupart en l'an VII, pendant l'expédition d'Égypte, à laquelle cet artiste était attaché (paysages, intérieurs, costumes, ornements et ustensiles orientaux), un dessin de Boissieu (une *Halte de mendiants près d'une fontaine*, 1802), des projets pour un *Monument triomphal* par le sculpteur Moitte, une Académie de Canova (datée de 1795), l'*Éducation d'Achille* de Girodet Trioson, et les essais d'une infinité d'autres artistes.

L'École est particulièrement bien partagée en dessins de Géricault. La donation His de la Salle l'a enrichie d'une dizaine de pièces capitales, appartenant les unes au domaine de la peinture d'histoire, les autres à celui de la peinture de genre : *Cavalier*, *Prière à la Madone*, *Traite des Nègres*, *Combat de cavalerie*, *Marche dans le désert*, *Passage du Saint-Bernard*, etc. La libéralité de M. le marquis de Varennes nous a valu, d'autre part, trente-trois études du maître sur l'anatomie de l'homme et sur celle du cheval. Comme le regretté Charles Clément a décrit avec soin ces diverses productions, il me suffira de renvoyer le lecteur à sa monographie.

Les études d'anatomie de Géricault m'amènent à rappeler celles de Barye acquises par l'État à la vente du grand animalier. Ces dessins, au nombre d'une vingtaine, se rapportent aux proportions,

formes et attitudes du lion, du tigre et des autres grands carnassiers, ainsi qu'à celles du cerf.

Au fur et à mesure que nous avançons dans le XIX[e] siècle, les rangs se pressent. Cependant, je dois constater ici encore quelques lacunes fâcheuses : l'École ne possède pas un seul Delacroix. Par contre, Ingres et Flandrin font très bonne figure dans les volets de nos meubles tournants. Je ne parle que pour mention des dessins de Michel-Martin Drolling, de Lethière, d'Alexandre Hesse (quelque chose comme 1,700 croquis, esquisses, aquarelles !), des aquarelles et des albums de Raffet donnés par la famille Dubois de l'Estang,



TIRAILLEURS ÉCOSSAIS, DESSIN DE RAFFET.

(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

d'une suite de paysages signés des noms d'Édouard Bertin [1], de Caruelle d'Aligny, de Paul Huet, de Brascassat, etc.

Eu égard à l'importance de la collection qui perpétue son souvenir à l'École des Beaux-Arts, je dois accorder une mention spéciale au baron Henri de Triqueti. On sait quelle place honorable cet artiste a tenue dans les rangs de l'École française pendant le second tiers du siècle [2]. L'artiste en lui se doublait d'un penseur et d'un collec-

1. Rappelons, au sujet de ces dessins, les études consacrées à Édouard Bertin dans la *Gazette*, par le comte Henri Delaborde (1864) et par M. Taine (1889).

2. Voy. De Girardot, *Les Tarsias de marbre du baron Henri de Triqueti. Décoration de la chapelle Wolsey à Windsor*. Nantes, 1868. — Le même, *Catalogue de l'œuvre du baron Henri de Triqueti, précédé d'une notice sur ce sculpteur*. Orléans, 1874. — Le même, *Supplément du catalogue*. — Huette, *Notice biographique sur M. le baron de Triqueti*. Montargis, 1874.

tionneur. Grâce à la libéralité de son gendre, M. Lee Childe, l'École possède aujourd'hui au complet l'œuvre dessiné de M. de Triqueti : ses albums et ses carnets de voyages, ses esquisses pour des compositions monumentales, les manuscrits des *Évangiles* et des *Épîtres* qu'il s'appliqua, vingt années durant, avec une tendresse touchante et avec une inépuisable fécondité d'imagination, à orner de dessins à la plume pour les offrir à sa mère, bref, toute une face de son talent et non la moins intéressante qu'il s'était plu à dérober au grand public.

Né en 1804, au château de Perthuis, près de Montargis, M. de Triqueti débuta au Salon de 1831 en exposant à la fois quatre tableaux et une statue de *Charles le Téméraire mourant*. Mais sa vocation ne tarda pas à l'entraîner du côté de la sculpture et, près d'un demi-siècle durant, il ne cessa de doter non seulement notre pays, mais encore l'Angleterre, d'une série de statues ou de bas-reliefs témoignant du sérieux de ses convictions et de la distinction de son goût. Rappelons parmi ces compositions les portes de bronze de la Madeleine, commandées en 1834, mises en place en 1841 (elles mesurent quatre fois la superficie de la seconde porte de Ghiberti et deux fois celle de la porte de Saint-Pierre de Rome), une *Pietà* et une statue du *Duc d'Orléans* pour la chapelle consacrée à ce prince, le *Crucifix* en bronze du tombeau de Napoléon Ier, le *Christ* colossal du dôme des Invalides, la statue de *Pierre Lescot*, au Musée du Louvre, la statue d'*Édouard VI*, acquise par la reine Victoria, etc., etc. D'intéressants travaux de l'ordre décoratif alternaient avec la pratique de la statuaire. M. de Triqueti dessina pour la Chambre des Pairs le modèle des boiseries, pour le Musée de South Kensington l'*Annonciation*, marqueterie en marbre, enfin pour la chapelle Wolsey à Windsor, consacrée par la reine Victoria à la mémoire du prince Consort, une série d'incrustations de marbre dans lesquelles le dessin et le modelé sont rendus à l'aide de traits remplis d'un ciment coloré.

« Tous les goûts, toutes les aptitudes particulières de Henri de Triqueti le portaient, a écrit Charles Clément, du côté des grands maîtres de la Renaissance italienne. Dès qu'il les connut, il s'attacha aux Donatello et aux Ghiberti, comme Ingres, quelques années plus tôt, s'était attaché à Raphaël, et il pensa que c'était la tradition des sculpteurs florentins qu'il fallait reprendre en appliquant à des conceptions personnelles les principes de ces illustres artistes. Doué d'une mémoire extraordinaire, personne en France ne les connaissait aussi

bien que lui et on sent dans tous ses ouvrages que c'est dans une atmosphère saine et pure qu'il vivait. » — Cet artiste et cet amateur distingué mourut le 11 mai 1874; il comptait soixante-dix ans. »

Deux précieux albums donnés à l'École en 1881 par le prince Stirbey, nous révèlent à la fois l'ouverture d'esprit d'un autre scul pteur français et sa très grande expérience dans le maniement de la plume, du fusain, de la sanguine, de la mine de plomb, bref de tous les procédés du dessin. Le lecteur devine que je veux parler de Carpeaux.

A ses débuts, le jeune sculpteur s'attaque à tous les modèles, l'antique, les Primitifs, les Bolonais, sans omettre la nature, la mai tresse par excellence. Tantôt il s'essaie sur une série de têtes à caractère, tantôt sur des problèmes de raccourci; la caricature même n'est pas exclue du champ de ses investigations. Des buveurs attablés, des pifferari, des paysages alternent avec Mercure attachant ses talonnières, avec une étude d'après le torse antique, avec un autre d'après le Christ de la mosaïque de SS. Cosme et Damien (t. I, pl. 24). Le trait commun à toutes ces tentatives, c'est la souplesse de l'interprétation, l'art de marier les figures, et par-dessus tout ce coup de crayon si libre et si spirituel, qui nous rappelle sans cesse que Carpeaux est le compatriote de Watteau. On rapprochera surtout les uns des autres les croquis aux deux crayons exécutés par le grand Valencinois du XVIIIe et le grand Valencinois du XIXe siècle. Carpeaux semble même s'être attaché à reproduire un certain nombre de créations de son précurseur : jeunes gens à perruque, à tricorne et à souliers ornés de boucles; soubrettes en cornette, etc.

En matière de modèles sculptés, l'antique et la Renaissance ont tenu une place égale dans les préoccupations du maître. Je vois sur la même feuille la *Statue équestre de Marc-Aurèle* et le *Mercure* de Jean Bologne, tous deux très librement interprétés, puis une figure intermédiaire entre le *Jour* et le *Crépuscule* de Michel-Ange, enfin l'*Esclave* aux mains liées, du même (deux fois), et le *Jonas* de Raphaël.

Dans la peinture, Carpeaux s'inspire tour à tour de la *Galathée* de Raphaël, des *Anges* de la chapelle Chigi et du *Père Éternel créant les astres*, dans la même chapelle, de *Vénus et l'Amour*, d'après la gravure de Marc-Antoine, de la *Joconde* de Léonard de Vinci, du plafond de la chapelle Sixtine, cette source intarissable des plus purs motifs plastiques, et du *Jugement dernier* de la même chapelle (le *Saint Barthélemy*, t. I, fol. 83). Ailleurs il copie, d'après le carton de la *Guerre de Pise*,

le vieux soldat qui met ses chausses. A Murillo, il emprunte son *Pouilleux*, à Géricault un des épisodes du *Naufrage de la Méduse*, le père pleurant sur le cadavre de son fils (t. II, pl. 6), le *Cuirassier* et probablement aussi des études de chevaux; à Delacroix, la tête de vieille du *Massacre de Scio* (t. II, pl. 17) et le groupe central de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*.

Le trait le plus saillant du recueil, c'est la recherche simultanée d'effets propres au grand art — attitudes mouvementées, raccourcis, combinaisons de lignes — et de motifs propres tout au plus à défrayer la peinture de genre. Dans ces derniers essais, Carpeaux, je ne le dissimulerai pas, n'a pas montré une vision bien personnelle : rien de puissant, ni d'héroïque, rien même d'original dans ses héros ou héroïnes du boulevard, dans ses pâtres ou pifferari de la campagne romaine. Ce sont les physionomies ternes et banales que l'on rencontre dans l'immense majorité des tableaux du temps.

Un mot aussi sur les dessins de Ferdinand Gaillard. Ce prince des graveurs contemporains est représenté dans nos salles, d'abord par le beau dessin d'après la *Cène* de Léonard de Vinci (Salon de 1867), mais surtout par une série capitale de calques, de croquis et d'études, acquise après sa mort, en 1887. Cette série comprend un album renfermant des calques d'après les fresques de Pompéi, diverses peintures à l'huile, gouaches, aquarelles et crayons d'après les mêmes modèles, et des centaines de croquis d'après toutes les répliques connues de la *Cène*, témoignages éloquents du labeur infini que le maître s'était imposé avant de commencer sa planche.

On voit par cette esquisse sommaire combien de documents intéressants pour l'histoire de l'art, combien de modèles utiles aux artistes dorment dans les vitrines ou les cartons de l'École des Beaux-Arts[1].

1. L'École est en outre en possession de la planche de cuivre, en trois morceaux, sur laquelle le maître a commencé à graver la *Cène* de Léonard. Malheureusement le travail est à peine ébauché : seul le plafond de la salle qui abrite les convives est indiqué.

EUGÈNE MÜNTZ.

(La fin prochainement.)

FRANÇOIS GÉRARD

D'APRÈS LES LETTRES PUBLIÉES PAR M. LE BARON GÉRARD

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

II



Au commencement de la Restauration, Gérard atteint son apogée : « Princes, généraux, diplomates, tous voulaient remporter leur portrait de sa main, les uns en Russie, les autres à Vienne, ceux-ci à Londres, ceux-là à Berlin, et Gérard, tout en faisant les portraits du roi Louis XVIII, de l'empereur Alexandre et du roi de Prusse, travaillait en même temps à ceux du duc de Wellington, du prince Schwartzenberg, des princes Auguste et Guillaume de Prusse[2]. » Le peintre fécond trouvait, au milieu de ces séances quotidiennes, le temps d'achever la plus considérable de ses œuvres, l'*Entrée de Henri IV*

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 3e période, p. 449. Quelques fautes d'impression se sont glissées dans la première partie de ce travail : à la dernière ligne de la page 450, il faut lire *père* au lieu de frère ; à la quatrième ligne de la page 451, *Brenet* au lieu de Brunet ; à la page 452, *Peste* au lieu de Paix.

2. *Lettres adressées au baron François Gérard*, par le baron Henri Gérard. *Notice biographique*, p. 12.

à Paris, qui fut le morceau le plus admiré du Salon de 1817. Gérard n'obtint pas un moins éclatant triomphe au Salon de 1822 avec sa *Corinne au cap Misène*, demandé au peintre par le prince Auguste de Prusse (cousin du roi, neveu du grand Frédéric), qui avait voulu faire exécuter pour Mme Récamier une composition rappelant à la fois le principal ouvrage et les traits de Mme de Staël, leur commune amie; il écrivit à ce propos à Gérard une lettre témoignant à la fois du profond souvenir qu'il avait gardé de Mme de Staël, son hôtesse de Coppet, et de sa haute estime pour le talent de Gérard; Mme Récamier fut l'intermédiaire naturelle de cette négociation artistique.

« Berlin, le 6 avril 1819.

« Désirant conserver le souvenir de Mme de Staël par les arts, autant qu'il restera dans la littérature par ses ouvrages, j'avais cru que le plus sûr moyen serait de vous demander de faire pour moi un tableau dont le sujet serait tiré de *Corinne*. L'amitié que Mme de Staël m'a témoignée dans des temps malheureux, m'engage surtout à lui donner cette preuve de reconnaissance. Mme Récamier ayant bien voulu se charger de cette commission par attachement pour Mme de Staël, parce qu'elle attache le plus grand prix à tout ce qui peut honorer sa mémoire, j'apprends avec le plus grand plaisir que vous voulez bien vous charger de cet ouvrage et l'achever, au plus tard dans quinze mois, pour le prix de dix-huit mille francs. En vous témoignant ma reconnaissance pour cette complaisance, je soumettrai à votre jugement s'il ne serait pas avantageux de représenter Corinne sous les traits embellis de Mme de Staël et de choisir le moment de son triomphe au Capitole, ou celui où elle se trouve au cap Misène, sans vouloir cependant en rien vous gêner dans la composition de cet ouvrage. Je désire, Monsieur, que ce tableau vous soit une nouvelle preuve de la grande admiration que j'ai pour votre talent et de la parfaite estime avec laquelle je suis votre dévoué.

« AUGUSTE, prince de Prusse. »

Gérard adopte, comme prêtant plus au pittoresque et à l'idéalisation poétique, le sujet de *Corinne au cap Misène;* mais il se montre un peu alarmé de l'obligation qu'on voulait lui imposer de donner à l'héroïne quelque ressemblance avec l'auteur du roman :

« ..... Des deux sujets que V. A. R. m'avait indiqués, j'ai choisi celui de *Corinne au cap Misène*, mais j'ai dès l'abord renoncé à l'idée de rappeler quelque ressemblance de Mme de Staël dans les traits de Corinne. J'ai peint un portrait de cette femme illustre depuis la perte que nous en avons faite; j'ai eu le bonheur de réussir, et on en a publié ici une gravure assez satisfaisante; voilà pour le souvenir matériel; mais je n'aurai pas trop des ressources de mon art pour rendre Corinne aussi belle et aussi intéressante que la plume éloquente de Mme de Staël nous l'a représentée. Le savant Visconti n'était point d'avis que la peinture historique prît jamais le texte de ses compositions dans la littérature moderne, et



Fr Gerard pinx — A Gilbert sc

LA COMTESSE REGNAULT DE SAINT-JEAN D'ANGELY
(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts. — Imp Eudes

je pense que ce n'est qu'en cherchant à embellir les sujets qu'on veut y puiser, qu'on peut consentir à se priver du prestige que le temps donne aux écrits de l'antiquité. Du reste, je m'estime heureux d'être appelé à payer mon tribut d'admiration à ce beau génie, et je serai, j'espère, soutenu dans ce travail par le souvenir des marques d'intérêt dont Mme de Staël m'a honoré, et surtout par la pensée que ce tableau pourra attester l'attachement qu'un prince éclairé porte à sa mémoire et la confiance qu'il accorde à mon talent. »

M. Thiers, alors le jeune salonnier du *Constitutionnel*, consacra une étude approfondie à la nouvelle œuvre de Gérard qui lui fournit l'occasion d'apprécier avec quelque excès de sévérité le talent et la personne de Mme de Staël :

« Le roman de *Corinne* passe pour la composition la plus entraînante d'une femme célèbre, qui a surpris son siècle par la force et la vivacité de son organisation, et surtout par une hardiesse de pensée étrangère à son sexe. Mob e, ardente, dirigée par le hasard de son éducation vers les objets élevés, Mme de Staël porta dans les hautes régions intellectuelles toute la personnalité d'une femme, répandit beaucoup de chaleur et d'aperçus brillants, ce qui suffit à la multitude qui veut être émue et éblouie; mais elle n'égala jamais la passion profonde de Rousseau, la passion douce de Bernardin de Saint-Pierre, ne fit sur tous les sujets que des tentatives qu'on prit pour des résultats, n'eut jamais cette grâce naturelle de l'être qui est resté à sa place, et fut punie de ne pas l'avoir gardée par l'absence de charmes, par le désordre d'esprit et par une célébrité dont l'homme le plus fort peut à peine supporter le poids. Les observations de Mme de Staël sur la société sont fortes, piquantes et saisies de très haut, mais sa poésie est fausse; aussi *Delphine* me semble préférable à *Corinne*. Cependant si l'on est toujours bien quand on est soi, Mme de Staël devrait avoir atteint la perfection dans *Corinne* où elle s'est mise en épopée. Mais elle a été trop elle-même et s'est livrée trop franchement à tous les excès de son esprit..... »

L'appréciation semble rigoureuse, surtout en ces premières années de la Restauration où la réputation de Mme de Staël était à son apogée et bénéficiait encore des démêlés que l'auteur de l'*Allemagne* avait eus avec la police impériale.

Juge peu tendre pour l'écrivain, M. Thiers prodigue à l'artiste les éloges de toute sorte. Comme M. Guizot, il relève en lui l'alliance d'une puissante imagination et d'une raison supérieure, d'un sentiment et d'un jugement sûrs. Il ne craint pas de donner la préférence au peintre sur le romancier. « En rendant grâce à Mme de Staël d'avoir fourni ce beau sujet et les grandes situations dont il est plein, je trouve pourtant l'avantage du côté du peintre. Sur la toile, je ne vois que raison, vérité et pureté parfaite; je n'y rencontre ni désordre, ni mysticisme; Corinne y est noble, touchante, passionnée et, malgré son génie, elle est tendre encore; j'y

retrouve surtout cette mélancolie profonde qui me charme dans le roman et me le fait relire souvent malgré ses mensonges de sentiment; enfin je n'y déplore pas une aberration du goût, j'y vois au contraire, avec une joie nationale, un progrès de l'art qui honore à la fois et l'artiste, et la patrie, et le siècle. »

Une autre grande toile, *Philippe V reconnu roi d'Espagne*, popularisée par la gravure d'Alfred Johannot presque autant que la *Bataille d'Austerlitz* et l'*Entrée de Henri IV*, révèle mieux que la *Corinne* les rares qualités de composition et d'agencement de ce maître à l'art savant et pondéré. Puis, revenant avec son aisance ordinaire aux sujets de l'antiquité païenne, Gérard terminait tour à tour *Daphnis et Chloé*, *Hylas et la Nymphe*, *Thétis portant les armes d'Achille*.

Mais c'était toujours aux portraits que Gérard donnait le meilleur de son art et la plus grande partie de son temps. Comme l'Empire, la Restauration se fait tributaire de son talent. Il peint tour à tour Louis XVIII dans son cabinet à Saint-Ouen, le duc et la duchesse d'Orléans, Mme Adélaïde, le duc de Berry, le général Foy et le duc Decazes, Mme de Staël et Mme du Cayla avec ses enfants, et tant d'autres personnages connus de l'époque.

Cette seconde partie de la carrière de Gérard est encore plus glorieuse que la première. Nommé premier peintre du roi en 1817, il occupe un rang hors pair. Une sorte de cour se forme autour du grand maître.

Son salon ne s'ouvre qu'à l'élite délicate de la société européenne. Les lettres de cette période ne laissent aucun doute sur cette suprématie acceptée sans réserve et dont on ne trouverait dans l'histoire de l'art français aucun autre exemple. Les trois souverains qui se succèdent depuis 1814 montrent la même courtoisie empressée à l'égard de Gérard et le signalent à l'admiration commune de leur propre cour et des cours étrangères. Louis XVIII, à propos d'une gravure de l'*Homère*, envoie par l'intermédiaire du comte Decazes, un remerciement des plus flatteurs pour l'auteur du tableau :

« Paris, 21 décembre 1816.

« J'accepte avec grand plaisir la gravure et je vous charge d'en remercier M. Gérard. Je me rappelle fort bien qu'il travaillait au tableau en même temps qu'à mon portrait et, comme il n'exposa au Salon que ce dernier, je me souviens aussi de l'avoir remercié, et presque grondé de m'avoir gardé une préférence exclusive sur Homère. L'ordonnance est belle, la figure du poète est si noble, si



PORTRAIT DE BONAPARTE, PREMIER CONSUL, PAR FR. GÉRARD.

(Dessin fait sur nature, appartenant à M. le baron Gérard.)

expressive et si touchante à la fois, qu'en le regardant je crois entendre sortir de sa bouche ces belles paroles : « Les pauvres et les étrangers vous sont envoyés par « Jupiter. » A ce propos, vous savez que les commentateurs des anciens, et en particulier d'Homère, y ont découvert des beautés dont eux-mêmes ne se doutaient pas. Je suis tenté de faire de même à l'égard de M. Gérard et de voir dans cet enfant d'un beau idéal qui termine si bien le tableau, Apollon ou Mercure ainsi transformé pour servir de guide, *summo vatum.* »

Répétant au peintre cette élogieuse appréciation de son œuvre, M. Decazes ajoute :

« J'ai fait votre remercîment, Monsieur, et je ne résiste pas au plaisir de vous transmettre la réponse que j'ai reçue, certain que vous la recevrez avec autant de plaisir que j'en ai à vous la communiquer et à la confier à votre discrétion. Si j'ai été heureux de faire ce sacrifice au roi, je n'ai pas renoncé à en être dédommagé par vous et je ne vous tiens pas quitte ; j'espère que vous ne m'en voudrez pas de mon exigence. »

L'*Entrée de Henri IV*[1], exposée au Salon de l'année suivante, avec le succès que nous avons dit, valut à Gérard un nouveau témoignage de l'admiration royale.

« Paris, ce 1er août 1817.

« Vous n'étiez pas au Salon ; j'en ai bien eu du regret. Vous y avez beaucoup perdu. Vous auriez entendu le roi dire à Girodet : « L'histoire raconte que les « trophées de Miltiade empêchaient Thémistocle de dormir. Nous avons eu un « Marathon, nous attendons un Salamine. » Et ajouter : « M. Gérard n'est pas là ; « j'aurais voulu avoir le plaisir de lui dire devant Henri IV que je le nommais mon « premier peintre... M. de Pradel, vous le lui ferez savoir. » Il ne me reste qu'une inquiétude, c'est que tout cela ne paraisse pas à votre modestie aussi juste qu'au public. Je suis sûr que cette grâce, au-dessus de la grâce même, vous touchera autant que celle-ci ; mais je suis sûr que vous n'en serez pas plus heureux que votre dévoué

« Le comte DECAZES. »

Deux ans après, François Gérard était créé baron, et l'aimable

1. Pour la figure de Henri IV, Gérard s'était aidé d'un portrait que lui avait prêté le duc de Rohan alors officier aux mousquetaires, qui entra dans les Ordres et mourut cardinal en 1833. A ce propos, le duc écrivait à Gérard (7 mai 1816) les lignes suivantes :

« Si le portrait de Henri IV que j'ai confié à M. Gérard ne lui sert pas en ce moment, je le prie de vouloir bien me le renvoyer, désirant le faire voir à quelques étrangers. Dès qu'il pourrait être de nouveau utile à M. Gérard, il sera chez moi à sa disposition, et je m'estimerai heureux de tous les rapports que je pourrai avoir avec le plus célèbre artiste de notre siècle. »

comte Decazes lui annonçait de la façon suivante cet anoblissement qui semble avoir un peu surpris le grand peintre [1] :

« Paris, ce 30 août 1817.

« Mon cher ami, j'ai fait une demande au roi ce matin et Sa Majesté l'a agréée. Puisque vous ne voulez pas de bruit, je ferai expédier les lettres patentes pendant votre voyage et, en attendant, votre baronnie n'en pourra pas moins aller saluer le marquisat de Canova, et j'aurai, le premier, le plaisir de vous donner officiellement votre titre dans votre passeport. Croyez que si le ministre est heureux de



CORINNE AU CAP MISÈNE, PAR FR. GÉRARD (1819).

faire rendre ce qui est dû au premier peintre du pays et de son temps, l'ami l'est bien plus encore du prix que vous attachez à un sentiment bien vrai et qu'il mérite que vous payiez du même retour.

« Votre ami,
« Le comte DECAZES. »

1. Les honneurs allaient chercher Gérard et troublaient parfois sa réserve un peu farouche ; il n'acceptait que ceux qu'il aurait eu mauvaise grâce de refuser. En 1825, le duc de Doudeauville, ministre de la Maison du roi, annonçait à Gérard sa prochaine promotion au grade de commandeur de la Légion d'honneur. Le maître déclina la nouvelle dignité : « L'on ne peut échapper à l'envie,

Gérard avait déjà fait, en 1816, le portrait du brillant homme d'État; trois ans plus tard, il peignait celui de la comtesse Decazes que le mari recevait avec les témoignages de la plus chaleureuse gratitude.

« La Grave, 25 mars 1820.

« . . . .

« Je ne veux pas différer davantage de vous dire avec quel plaisir j'ai reçu cette nouvelle marque de votre amitié. Vous savez combien est tendre et sincère celle que je vous ai vouée. Je ne pouvais pas recevoir une preuve plus précieuse de la vôtre que le prix que vous avez bien voulu mettre à me retracer les traits de la femme la plus angélique qui ait jamais existé et dont vous avez si admirablement saisi la physionomie d'esprit et de bonté. Elle deviendra sous vos mains le chef-d'œuvre du génie et de l'amitié; mais je ne voudrais pourtant pas que vous fissiez le serment de n'en plus faire d'autres du même genre. Vous nous devez un duc d'Angoulême digne de lui et de nous, et il faut absolument que vous obteniez du roi, qui ne vous le refusera pas, une ou deux séances pour redonner à son portrait ce que les cinq ans qui se sont écoulés ont donné à sa figure ou ce qui a pu échapper dans les courtes séances que vous avez eues. Vous devriez le demander au roi qui, j'en suis sûr, s'y prêtera volontiers. Son portrait ne pourra pas devenir plus noble et plus beau, mais je crois que vous y trouverez quelque chose encore à ajouter en vérité. Adieu, mon honorable ami; ma femme vous dit mille choses aimables et reconnaissantes. »

Les souverains et les princes étrangers n'appréciaient pas moins que Louis XVIII les hautes qualités du portraitiste officiel.

Dès 1816, le prince Guillaume de Prusse, frère du vaincu d'Iéna, recourait au pinceau de Gérard et le pressait d'achever son portrait : « Je l'attends, lui écrivait-il, avec bien de l'impatience » et il invitait Gérard à s'adresser au ministre de Prusse pour hâter le plus possible l'envoi à Berlin : « Il pourra vous indiquer mieux que personne une occasion pour me faire parvenir ce tableau auquel j'attache un si grand prix, l'appréciant comme peinture et comme ouvrage de vos mains. »

Le prince d'Orange exprimait, en juin 1817, les mêmes sentiments de gratitude et d'admiration à propos d'un portrait du czar Alexandre que Gérard avait peint pour lui :

répondit-il en mai 1825 à M. le duc de Doudeauville, mais il faut du moins éviter de l'irriter; il n'y a ni faiblesse, ni fausse modestie de ma part à souhaiter l'ajournement de cette récompense. » Le ministre ne se tient pas pour battu; il combat les scrupules de Gérard qu'il ne comprend pas : « M. le maréchal Mac-Donald que j'ai consulté, apportait dans cette affaire tout l'empressement possible et même un désir personnel que partageront toutes les personnes qui aiment à honorer les arts et à récompenser ceux qui en font la gloire. »

« La ressemblance, l'attitude, les traits en général sont de la plus frappante vérité. Il joint à ce mérite tous ceux qu'y ajoutent la pureté du dessin, la fraîcheur du coloris et ces beautés indéfinissables qui le rendent digne de son sujet et du pinceau qui l'a créé. Je désire que vous puissiez réaliser le projet que vous aviez formé de venir quelque temps à Bruxelles. Il me serait très agréable de vous y voir et de vous réitérer tous mes remerciements. »



LE PRINCE DE TALLEYRAND, PAR FR. GÉRARD (1808).

Malgré ses nombreux travaux et ses obligations de la vie mondaine, Gérard se réservait assez de temps pour entretenir avec ses confrères les relations les plus courtoises, pour encourager les essais des débutants qui pouvaient devenir ses rivaux, pour s'intéresser de très près aux destinées de la peinture en France et à l'étranger.

Mme Vigée-Lebrun s'exprime ainsi dans ses *Souvenirs :*

« ... J'allai chez M. Gérard, déjà si célèbre par ses tableaux de *Bélisaire* et de *Psyché*. J'avais le plus grand désir de connaître ce grand artiste que l'on disait si distingué par son esprit autant que par son rare talent. Je le trouvai en tout digne de sa renommée, et je l'ai toujours compté depuis au nombre des personnes dont j'aime à me rapprocher. Il venait alors de terminer le beau portrait de Mme Bonaparte (mère de l'empereur), étendue sur un canapé, qui devait ajouter encore à sa réputation dans ce genre[1]. »

La gracieuse et vaillante artiste applaudit chaleureusement à la nomination de Gérard comme premier peintre du roi :

« Ce lundi, 9 août 1817, à Luciennes, près Marly.

« J'ai appris avec une vraie satisfaction, très habile et très aimable maître, que Sa Majesté vous avait nommé son premier peintre. Cela pouvait-il être autrement, après avoir fait tant de chefs-d'œuvre et, par-dessus tout, celui d'Henri IV, qui est, comme je vous l'ai dit, le plus parfait de vos ouvrages. Je suis allée l'admirer au Salon et désire le revoir encore. Je voudrais bien qu'il fût placé dans un monument public, dans une grande salle bien éclairée, pour le revoir ; car je serais désolée qu'il fût à sa première destination, mais, comme je vous l'ai assuré, en le faisant plus haut on ne le coupera pas pour cette place.

« Recevez donc mes compliments, très aimable, et croyez qu'au milieu de ma petite Thébaïde, j'ai souci de votre nouveau succès. »

Elle le consulte sur ses propres portraits :

« Vendredi, 2 janvier 1824.

« J'avais le désir et le projet, très aimable maëstro, d'aller vous demander votre heure et votre jour pour venir voir un ou deux de mes tableaux, mais le mauvais temps m'a retenue chez moi, d'autant plus que je suis toujours souffrante. Enfin, quoique je n'aie pas fini le second portrait, je ne puis attendre plus longtemps vos bons avis. Je vous soumettrai mon dernier, bien qu'il soit bien embu. Pouvez-vous lundi à trois heures et demie, pour que vous ne perdiez pas le plus beau de votre matinée, ou bien, ce que je préférerais, mardi avant midi ? Ce serait alors avant de vous installer dans votre atelier. Je désire être seule avec vous, pour que vous me disiez tous mes défauts.

« Votre bien dévouée et attachée. »

Se souvenant sans doute des encouragements et des conseils que lui avait donnés autrefois le bon Julien de Parme et sachant tout le prix que peuvent avoir pour un débutant ces généreuses marques d'intérêt, Gérard pressentit le poétique talent du futur peintre des *Moissonneurs* et des *Pêcheurs de l'Adriatique* et, pendant de longues années, il fut le protecteur et le confident du malheureux Léopold Robert. Au moment même où celui-ci cherchait sa voie, hésitant

1. T. II, p. 114.

entre la gravure [1] et la peinture, et trouvait à peine l'argent nécessaire pour entreprendre le voyage d'Italie, Gérard se faisait envoyer ses premiers tableaux, les jugeait avec une impartiale bonté et écrivait à Robert :

« Paris, 15 novembre 1826.

« Mon cher Monsieur Robert,

« J'ai reçu, non par M. de Beauvoir que je n'ai point encore vu, mais par M. Dupré, le tableau que vous avez eu la bonté de m'annoncer par votre lettre du 19 septembre. Le choix du sujet m'avait causé quelque inquiétude, qui s'est bientôt dissipée à la vue du tableau.

« Votre composition est simple, noble et touchante. J'ai revu avec plaisir ces costumes qui, heureusement pour nous, n'ont point changé. Cette scène m'a paru d'autant plus vraie qu'elle m'a rappelé en partie celle dont j'ai été témoin dans ma jeunesse. Une fille de campagne, qui servait chez ma mère, mourut ; ses parents vinrent pleurer sur son corps et lui rendre les derniers devoirs. Vous savez, Monsieur, le cas que je fais de votre beau talent et avec quel plaisir j'ai vu vos succès si justement mérités ; si je me permets quelques observations, comme vous avez bien voulu m'y autoriser, je vous prie de les regarder comme une preuve de la haute estime que j'ai pour votre mérite. D'après ce dernier ouvrage, je crains franchement que vous n'adoptiez une manière un peu dure, non par l'excès du fini, mais parce que les contours semblent peints à sec. Les plis de la manche de la mère ont quelque raideur et sa tête est peut-être trop virile. Je suis ennemi de la beauté systématique, mais, dans toutes les classes et à tous les âges, il y a, surtout chez ce peuple que vous savez si bien peindre, un genre de beauté relative que vous pouvez, mieux que d'autres, découvrir et retracer. Enfin permettez-moi de vous rappeler que c'est au dessin et au caractère que vous avez su donner à ce genre qu'on avait traité trop négligemment avant vous, que vous devez la réputation bien méritée dont vous jouissez. Quoique je n'aie pas l'avantage de connaître autant votre personne que votre talent, je suis sûr que je ne vous blesserai pas en vous parlant aussi sincèrement. Les gens qui étudient de bonne foi pour approcher de la vérité doivent toujours s'entendre.

« Ce sera avec un véritable plaisir que l'on vous verra arriver à Paris, l'automne prochain, et personne, vous devez le croire, n'en sera plus charmé que moi. »

Léopold Robert répondait à ses éloges, mêlés de sages observations, par une lettre qui fait honneur à sa modestie et à sa connaissance de lui-même :

« Rome, 21 décembre 1826.

Monsieur,

« La lettre dont vous avez bien voulu m'honorer m'a procuré une de ces jouissances que l'on éprouve rarement. La bienveillance que vous voulez bien avoir

1. Léopold Robert avait obtenu, en 1814, le second grand prix de gravure en taille-douce.

pour moi et l'intérêt que vous montrez à mes travaux sont deux bien puissants motifs pour m'encourager à chercher de tout mon pouvoir à ne pas paraître au nouveau Salon indigne des éloges que vous voulez bien me donner.

« Je vous remercie, Monsieur, et je reçois avec la plus vive reconnaissance les observations que vous avez pris la peine de me faire sur le petit tableau que je vous ai fait remettre. Je les aime de tous, mais elles me sont d'autant plus précieuses de vous qu'elles me viennent d'un artiste, le plus distingué de ce temps. Toutefois, si votre critique a été si peu sévère, je l'attribue à votre indulgence et à votre bonté. Je reconnais que, dans mes derniers ouvrages, j'ai une propension à tomber dans la sécheresse et la maigreur; aussi chercherai-je dorénavant à me garder de cet écueil en me rappelant toujours vos observations et vos conseils. »

Cependant, malgré la célébrité naissante du jeune maître et la constante protection du premier peintre du roi, le gouvernement français n'avait encore fait aucune commande à Léopold Robert. Ce fut encore Gérard qui se chargea des délicates négociations qui aboutirent à l'acquisition par la France du *Retour de la fête de la Madona dell' Arco*. Le 4 janvier 1828, Léopold Robert écrivait à son illustre protecteur :

« ... Lorsque cette lettre vous parviendra, M. le comte de Forbin aura reçu un de mes tableaux qui, dans le mois de novembre, a été expédié à son adresse. Il représente un épisode du *Retour de la fête de la Madona dell' Arco, près de Naples*. Je serais extrêmement flatté qu'il ne parût pas indigne de faire partie de la belle collection moderne du Luxembourg, et, dans cette espérance, j'ai refusé les assez belles propositions que plusieurs amateurs m'ont faites ici. Votre obligeance m'est tellement connue que je me hasarde à vous prier de vous intéresser à mon tableau qui se trouve sans maître et sans aucun protecteur. »

Le tableau est acquis par le Luxembourg et Léopold Robert ne ménage point ses effusions de gratitude :

« Rome, le 14 juillet 1828.

« Monsieur,

« Je cherche inutilement des expédients pour vous peindre ma vive reconnaissance, et mon cœur souffre de ne pouvoir vous faire connaître que bien mal combien de sentiments délicieux la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire m'a fait éprouver. Je n'osais m'attendre à une attention aussi distinguée et à tant de bonté et de bienveillance.

« En apprenant que mon tableau avait été acquis par le roi, j'ai dû penser que je vous devais ce bel encouragement : plusieurs fois, j'ai pris la plume pour vous exprimer ma reconnaissance; mais un mal moral, dont trop souvent j'ai lieu de me plaindre, m'empêcha de terminer ma lettre et m'obligea à faire un voyage. J'ai été faire un séjour dans les Marais Pontins et dans les montagnes qui les avoisinent; je suis revenu il y a quelques jours seulement, et c'est à mon retour à Rome que j'ai eu le plaisir de trouver votre si excellente lettre qui, je vous l'assure, est l'encouragement le plus grand que j'aie encore obtenu.

« Vous voulez bien me dire, Monsieur, que le prix qu'on a mis à mon tableau est trop au-dessous du mérite que votre indulgence veut y voir; mais ne suis-je pas grandement récompensé par l'honneur d'avoir un de mes ouvrages placé dans



LA PRINCESSE DE PONTE-CORVO, PAR FR. GÉRARD (1808).

les galeries d'une nation à laquelle je voudrais appartenir! Cet avantage serait inappréciable à mes yeux, si je pouvais l'envisager comme une adoption. »

Déjà atteint de la sombre mélancolie qui devait le conduire au suicide, Léopold Robert consulte encore Gérard sur son projet des *Pêcheurs de l'Adriatique :*

« Venise, le 31 mai 1832.

« Monsieur le baron,

« Depuis mon départ de Paris, j'ai l'intention de vous écrire pour vous remercier de votre bienveillant accueil et pour me rappeler à votre souvenir, et pourtant je suis arrivé à cette époque sans l'avoir fait, peut-être parce que je n'aurais pas pu vous annoncer que vos excellents conseils ont été suivis de bons résultats. Pendant mon séjour en Suisse, la révolution qui m'y a suivi m'a empêché de m'occuper d'autres choses; je suis ensuite parti pour Florence, ne comptant y faire qu'un séjour passager, je ne m'y suis pas installé et je n'ai rien fait. Je me rappelais votre atelier et vos tableaux commencés, et je me trouvais si blâmable de ne pas m'occuper sérieusement et de ne pas suivre votre exemple, que je n'ai pu vous l'écrire. Enfin, je me suis décidé à venir ici pour y chercher un sujet caractéristique à faire. Les premiers temps j'ai couru, j'ai été bien indécis sur ce que je devais entreprendre; enfin je me suis décidé à placer ma scène à Palestrina où les habitants conservent encore beaucoup d'originalité dans les costumes et les physionomies. Je dois vous dire que cette population est entièrement composée de pêcheurs qui font des voyages assez lointains et qui sont tous exposés aux dangers fréquents de l'Adriatique. Ayant l'intention de faire un tableau de mœurs, j'ai pensé à arranger ma composition de manière à rendre ce qui m'a frappé : c'est dans les préparatifs d'un départ pour la pêche d'hiver que je crois avoir trouvé assez de matériaux pour en faire une scène. Je voudrais pouvoir vous émettre mes idées, mais je fais mes tableaux d'une manière si singulière qu'il ne m'est possible d'en faire la description que quand ils sont terminés, et le mien est à peine commencé. Je ne puis faire une ébauche arrêtée, ne pouvant conserver les mêmes motifs. La nature que je vois chaque jour, que j'observe, me fournit des idées nouvelles, des mouvements différents, je fais des changements à n'en plus finir, et je ne sais comment j'arrive au terme de mes embrouillements où, quelquefois, je ne me reconnais pas moi-même. La nature est si difficile à rendre, surtout celle qui n'offre au premier aspect que l'apparence de la misère, je dirai même de l'abrutissement; c'est un travail d'y trouver de la noblesse et de l'élévation, et c'en est un autre aussi que de rendre ce qu'on a trouvé. Le caractère conserve ici, dans beaucoup de choses, un cachet tout à fait oriental qui vient des rapports passés. Ils ne sont plus qu'une ombre aujourd'hui. Du reste, on est bien tranquille ici, et le gouvernement est doux, on s'y occupe peu de politique, ce qui est un avantage pour les artistes. — Mais pardon, Monsieur, si je vous parle autant de moi et de ce qui me concerne. Je devrais vous parler de mon désir de voir les tableaux auxquels vous travaillez. Je me rappelle avec un sentiment d'admiration cette scène de la peste qui me fait toujours penser que pour réussir dans les arts il faut parler à l'âme! »

Deux mois avant sa triste fin, Léopold Robert remerciait encore Gérard de son inaltérable bonté :

« Monsieur le baron,

« J'ai désiré le moment de me rappeler à votre souvenir avec une grande impatience, et je me suis plaint bien souvent de le voir se reculer. Mais mon désir de vous parler de ma reconnaissance a toujours été contrarié : il m'eût été

pénible de vous écrire dans de mauvaises dispositions d'esprit; je n'aurais fait que vous ennuyer de plaintes sans nombre, j'ai voulu vous les éviter. Vous avez approuvé mon retour en Italie, mais vous auriez peut-être blâmé mon inconséquence de venir dans un pays que je ne connaissais point, pour y commencer de suite un tableau qui aurait demandé des études préliminaires et bien des observations. Enfin, après bien trop de peines et de temps, je suis arrivé à le finir. Quoiqu'il ait été vu ici avec intérêt, je ne sais encore ce que je dois en penser. Je ne vous parlerai pas de ma longue persévérance ni de tout ce qu'elle m'a fait surmonter; elle pourrait m'attirer une trop grande indulgence, qui ne pourrait s'accorder avec le jugement juste qu'un artiste doit savoir écouter et dont il peut profiter. J'ose le réclamer de vous, Monsieur; j'ai toujours apprécié grandement vos conseils et j'y attache tout le prix qu'ils méritent; votre approbation serait un des encouragements que j'aimerais avoir; personne plus que moi ne sait tout ce qu'elle a de flatteur, mais je ne voudrais pas que trop de bonté me la fît obtenir.

« Schnetz me fait le plaisir de m'informer que votre santé est bonne, et il me parle même de votre bon souvenir; je ne sais comment vous en remercier assez. Mon frère me parle bien souvent des bontés que vous avez eues pour lui; veuillez être sûr qu'il mérite votre bienveillance par les sentiments qu'il a pour vous. Je serais heureux d'apprendre que ses tableaux méritassent votre attention, Monsieur. Il en aura plusieurs à l'Exposition, qui ont reçu des éloges ici. Bien des raisons me privent du plaisir de retourner à Paris actuellement; l'espoir de retrouver en vous une affection qui m'honore m'y aurait beaucoup attiré. Le bonheur d'entendre vos raisonnements et l'avantage de voir dans les productions de votre génie ce sentiment de noblesse et de dignité qui, quand il est aussi bien accompagné, les place où il est si difficile d'arriver, auraient été bien sentis. Je vous prie de croire, Monsieur, que je garderai toujours comme des faveurs particulières les marques de votre souvenir. » (Ch. Lenormant, *François Gérard*, p. 69-70.)

Gérard ne rendit pas de moindres services à Ary Scheffer à l'heure pénible des débuts, lorsque, découragé par d'injustes critiques, le jeune peintre allait renoncer aux pinceaux. Plus tard, vers 1840, Ary Schefter sut reconnaître, avec une loyale franchise, tout ce qu'il devait à Gérard et il écrivait la lettre suivante à Ch. Lenormant qui préparait alors une notice biographique sur le maître :

« Paris, vers 1840.

« Élève de Pierre Guérin, j'exposai en 1819 un grand tableau représentant le *Dévouement des six bourgeois de Calais*. Ce tableau déplut excessivement aux aristarques du moment, et le journal *La Renommée*, entre autres, consacra trois grandes colonnes à prouver que c'était non seulement l'œuvre d'un mauvais artiste, sans talent et sans savoir, mais encore l'œuvre d'un mauvais Français. J'étais très pauvre, très ignoré, et je restai anéanti sous l'anathème. Je fus bien étonné quand mon maître m'annonça que M. Gérard désirait connaître le jeune auteur du malheureux tableau. Je me rendis chez lui, il me reçut avec cette

bienveillance digne que vous lui avez connue. Il loua beaucoup et la composition du tableau et l'expression des têtes, tout en me donnant des avis très sévères sur l'exécution et la couleur; puis il me demanda ce que j'allais entreprendre de nouveau. Je disais la vérité en lui répondant que, sans encouragements, j'allais quitter la carrière des arts, et que j'étais trop pauvre pour entreprendre un autre tableau. Il m'engagea à prendre patience et à revenir dans quelques jours.

« Quand je me rendis chez lui, il me remit une lettre de commande pour un tableau de 3,000 francs qu'il venait d'obtenir pour moi du préfet de la Seine; dans ce moment, c'était presque une fortune. Plus tard il me fit commander d'autres tableaux; enfin c'est à lui que je dois d'avoir été choisi, en 1821, comme maître de dessin des enfants de M. le duc d'Orléans, aujourd'hui roi, et notez bien que jamais dans ce temps je n'allais chez lui que quand il me faisait appeler pour m'annoncer ce qu'il avait inventé pour m'être utile. J'étais loin d'être ingrat, mais j'étais trop négligent et de plus trop franc lorsqu'il s'agissait de peinture. Malgré cela, M. Gérard me conserva toujours la même bienveillance et ne cessa de me prodiguer, avec des encouragements flatteurs, des conseils fort sévères et les meilleurs que j'aie jamais reçus. Aujourd'hui je sens mieux encore le prix de cette bienveillance que dans le moment même. »

Gérard protégea aussi les débuts d'Ingres si longtemps méconnu par ses compatriotes. A plusieurs reprises, Ingres envoie de Rome à son illustre aîné, qu'il nomme *le père des jeunes peintres*, l'expression de sa reconnaissance sympathique :

«Rome, le 2 février 1812.

« Monsieur,

« Depuis longtemps je vous dois des remerciements pour la bonté que vous avez eue de placer ma petite figure; je vous en suis d'autant plus reconnaissant que Rome offre rarement aux artistes l'occasion de se défaire des ouvrages qu'elle inspire.

« Je reste encore sans pouvoir me résoudre à quitter un pays qui renferme tant de belles choses et que l'habitude me rend de jour en jour plus cher. Cependant ce n'est point à Rome, je le sens bien, que je peux espérer de travailler utilement à ma réputation et à ma fortune, et je commence à tourner mes désirs et mes espérances vers Paris.

« Si j'y trouve de nouvelles contrariétés, je serais cependant heureux, Monsieur, si je pouvais acquérir quelques droits à votre estime et à votre bienveillance pour m'aider à vaincre ces petits obstacles que l'on rencontre nécessairement en entrant dans la carrière. Je vous dirai, Monsieur, que j'ai exécuté dernièrement deux grands tableaux : l'un est *Romulus qui triomphe des dépouilles opimes;* je l'ai peint à *Tempera* pour les appartements de l'impératrice au palais impérial de Monte-Cavallo; l'autre est *Virgile qui lit son Enéide devant Auguste, Octavie et Livie*. J'ai fait de celui-ci un effet de nuit; la scène est éclairée par un candélabre.

« Ayant eu l'avantage de savoir ce que vous pensiez de mes derniers ouvrages, j'ai essayé de mettre à profit vos bons avis, et de voir si je ne serais pas susceptible d'acquérir les qualités essentielles qui m'ont toujours manqué, et pour lesquelles je ne m'étais point senti ni inclination ni moyens. Je me croirais dou-

blement heureux si j'avais réussi à faire un pas de plus, et le devrais à vous encore, car vos conseils et la vue de vos beaux ouvrages m'en ont toujours plus appris que ceux des autres. »

Une autre lettre (1818) est écrite dans le même ton de chaleureuse gratitude :



Mlle GEORGES, PAR FR. GERARD (1804).

« ... Enfin, j'ai eu part, comme mes camarades, aux encouragements paternels que le roi a distribués. Je me plais à penser, d'après le bien que vous me voulez, Monsieur, que je vous dois un nouveau tribut de remerciements à cette occasion. Vous que le roi a fait, à si beaux titres, son premier peintre, vous êtes aussi, depuis longtemps, le père des jeunes peintres. Mes félicitations, Monsieur, et mes vœux particuliers sont bien peu de chose pour votre mérite ; je vous prie d'en agréer l'hommage tout humble qu'il soit. Je n'ai vu la fortune et les honneurs bien placés que chez vous, et j'en jouis comme si je les partageais. »

En même temps, Gérard suivait avec sollicitude les destinées de l'École de Rome. Thévenin qui venait de succéder à Lethière dans la

direction de l'Académie (1816) réclamait auprès du ministre l'appui de Gérard pour des réformes et des améliorations nécessaires. Il donne à son ami quelques détails intéressants sur ce voyage, si long et si pénible alors, de Paris à Rome :

« J'ai passé à Milan, Parme et Bologne, où j'ai revu avec une sorte de chagrin nos beaux tableaux du Muséum. Ils sont, dans ces villes, placés précisément soit dans les églises, soit dans des salles académiques, et, quoique chez eux, ils ont l'air d'étrangers logés en hôtel garni... »

Une des lettres adressées par Thévenin à Gérard est intéressante à double titre : elle offre un tableau exact de l'état de la villa Médicis dans les premières années de la Restauration et un curieux aperçu des modifications, souvent très judicieuses et réclamées aujourd'hui encore[1], que le nouveau directeur proposait à l'approbation de son ami et du ministre compétent :

« Rome, 5 mars 1819.

« Vous me demandez, mon ami, par votre lettre du 9 février, quelques détails sur la situation de l'École de Rome et ce qu'il y aurait à faire pour le bien et la dignité de cet établissement ; je m'empresse de satisfaire à votre demande.

« ... Cet établissement est le plus beau qui existe pour l'étude des Beaux-Arts ; il est susceptible de plusieurs améliorations et il y en a de nécessaires. Mais, tel qu'il est, il fait l'objet de l'admiration de tous les étrangers qui viennent en Italie.

« Le palais, fort considérable, et ses jardins d'une grande étendue dominent la ville et la campagne de Rome. Chaque fenêtre offre un tableau admirable et toujours varié ou par l'état du ciel ou aux différentes heures du jour.

« Nous possédons une assez riche collection de plâtres moulés sur l'antique, placés dans une galerie d'une étendue suffisante, où les pensionnaires peuvent continuellement étudier ces chefs-d'œuvre, et les artistes italiens et étrangers y sont admis sur leur simple demande ainsi qu'à l'École du nu, où ils prennent place après les pensionnaires. Nous avons une bibliothèque, ou plutôt un commencement de bibliothèque, et de la place pour l'augmenter.

« Depuis que je suis ici directeur, j'ai accru d'environ une vingtaine de morceaux de sculpture et d'architecture la collection de nos plâtres. Il nous manque peu de choses pour avoir tous les chefs-d'œuvre de sculpture antique connus, si ce n'est cependant notre belle Diane, tout à fait inconnue en Italie, et dont la présence dans notre galerie prouverait que la France possède depuis longtemps un des plus beaux ouvrages de l'antiquité ; il serait peu dispendieux, par la voie de mer, de nous en procurer un ou deux bons plâtres. J'ai pu ajouter quelques livres à notre bibliothèque, mais elle est loin d'être ce qu'il conviendrait pour l'honneur et pour l'avantage de l'École.

« J'ai appelé l'attention du ministre sur cette pénurie et j'ai remis à M. Norry, lorsqu'il vint à Rome à la fin de 1817, une note des ouvrages qui nous seraient

1. V. le Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1891, par M. Antonin Proust.

le plus nécessaires. Elle doit donc se trouver dans les bureaux, ainsi que les plans détaillés de la villa Médicis et de ses dépendances, levés dans le même temps par cet architecte.

« On pourrait chaque année, et par portions, nous envoyer d'abord les livres que nous avons demandés, puis ceux qu'on jugerait particulièrement propres à l'établissement et à l'instruction en général. Le ministère a coutume de souscrire pour des ouvrages nouveaux dont un exemplaire pourrait être de droit destiné à l'École de Rome. Ainsi le complément de ce qui a trait à l'étude entraînerait peu de dépenses.

« Les règlements relatifs aux travaux obligatoires des pensionnaires sont bons, en général. Celui envoyé récemment par l'Académie qui demande des dessins d'après nature et d'après l'antique ne sera, je crois, exécuté qu'imparfaitement. Il paraît assez difficile d'astreindre des artistes, qui ont fait leurs preuves à cet égard et qui ont obtenu le grand prix, à faire, autrement qu'à leur gré dans la manière qui leur est propre et chacun pour le besoin qu'il en a, des études rendues telles qu'on doit les exiger de ceux qui viennent s'asseoir sur les bancs de l'École; mais elles doivent être obligatoires pour les graveurs de tous genres.

« L'emploi de la cinquième année du pensionnat des peintres et des sculpteurs me semble pouvoir leur être rendu plus profitable, plus intéressant pour eux comme pour le gouvernement. Je me propose de soumettre à cet égard quelques observations à l'Académie. Je vais d'abord vous en faire part, attendu que votre opinion pourra ou venir à l'appui de la mienne ou la rectifier. Je veux parler des copies exigées des peintres et des sculpteurs. Il semble très peu utile et très fastidieux pour un artiste qui, au moment où il a remporté le prix, était plus habile qu'il ne faut pour faire une bonne copie, de se voir obligé d'en faire une lorsque, après trois années d'études à Rome, il aspire à produire par lui-même. Un travail exigé et qu'il fait à contre-cœur ne peut guère lui être profitable. Il faut considérer que, hors un petit nombre de chefs-d'œuvre, il n'y a pas de tableaux de grands maîtres qui n'offrent quantité d'objets dont l'imitation ne peut rien apprendre au peintre dont la main est formée, tels qu'architecture, accessoires, draperies même, etc. Des études, peintes ou dessinées, des plus belles parties d'un tableau ou une esquisse peinte pour avoir l'ensemble de l'effet et de sa couleur, sont faites plus promptement et produisent à un artiste tout le fruit qu'il peut tirer du bel ouvrage. A cette contrariété qu'éprouve le peintre, forcé de copier un tableau entier, se joignent des difficultés positives qu'il est souvent impossible de lever, celle, par exemple, d'avoir un beau tableau à sa disposition. Rome ne possède plus, comme autrefois, un grand nombre de galeries où les artistes étaient admis à copier. Beaucoup de galeries sont vides, d'autres ont éprouvé de grandes pertes. La galerie Doria seule est restée intacte, mais il n'est plus permis d'y travailler. La galerie Borghèse est encore fort riche, mais on y admet à étudier qu'un nombre fixé d'artistes; il faut se faire inscrire et attendre son tour. On ne permet pas qu'un tableau soit déplacé. Les possesseurs de beaux tableaux ne veulent point s'en priver, s'ils les ont pour leur jouissance, encore moins s'ils les ont par spéculation. Il est donc devenu presque impossible que nos peintres trouvent à copier de bons tableaux. J'en donnerai pour preuve la plupart des copies qui ont été faites depuis le rétablissement de l'École de Rome. Ce n'est ni la paresse des pensionnaires, ni la négligence du directeur qui ont déterminé le choix des ouvrages, c'est l'impossibilité d'en avoir de meilleurs à sa disposition.

« Relativement aux sculpteurs, il n'y a point de difficultés de se procurer un plâtre de la plupart des statues existantes, soit dans les musées, soit dans les collections particulières. Mais il se présente d'autres inconvénients : 1° l'infructueux emploi de l'argent qui est alloué pour l'exécution de ces copies. On croit avoir l'ouvrage d'un pensionnaire et l'on n'a réellement que celui d'un praticien, plus ou moins surveillé ou retouché selon le courage ou la conscience de celui qui doit cette copie pour son travail de la cinquième année. L'Académie s'est plainte dernièrement du choix des originaux dont il fut fait des copies sous mon prédécesseur; mais il n'y eut point de sa faute. Le sculpteur cherche presque toujours ceux où il y a le moins d'ouvrage, et le directeur lui-même doit régler sa détermination sur la modicité de la somme dont il peut disposer pour cet objet. Il est donc évident que l'emploi de cette cinquième année est mal combiné, car le peintre n'en retire que peu ou point de fruit, et le sculpteur n'apprend pas, ce qu'il a tant de facilités pour apprendre à Rome, le travail du marbre. Cet article de nos règlements était bien dans un temps où la France, possédant peu de tableaux, devait chercher à se procurer de bonnes copies des bons ouvrages qui y étaient alors en grand nombre et dont les lois du pays et les substitutions dans les familles empêchaient l'exportation. Maintenant, malgré nos pertes, nous possédons encore la plus riche collection de l'Europe. Ce ne sont plus des copies dont nous avons besoin, mais de bons originaux. Si le gouvernement a la louable intention de propager dans les départements le goût des bonnes doctrines, il pourrait faire faire des copies par des élèves qui, ayant eu un second prix ou des succès dans les grands concours, sont capables de les faire bonnes et peuvent encore acquérir à leur exécution. Je voudrais donc qu'on demandât au peintre un tableau de sa composition, au sculpteur un marbre d'après un modèle aussi de sa composition. »

Thévenin réclame encore des fonds supplémentaires pour le solde des arriérés, pour l'installation des paratonnerres — « le feu du ciel étant tombé deux fois sur la Villa » —, l'augmentation du traitement du Directeur « pour qu'il puisse recevoir continuellement les artistes français ou étrangers qui se trouvent à Rome... » et meubler le salon du premier étage qui « est dans un état si misérable qu'il ne peut y admettre que les élèves et ses amis particuliers... » On pourrait aussi gratifier l'établissement de produits de notre industrie, comme vases de la manufacture de Sèvres, bronzes, etc., « objets qui pourraient ici, où l'on vient de toutes les parties de l'Europe, donner aux étrangers une idée de l'état de nos arts en France ». Enfin Thévenin demande la décoration de la Légion d'honneur [1].

« C'est une faveur qui a toujours été attachée à la place que j'occupe. Elle est convenable pour la considération dans ce pays-ci; et je puis dire qu'elle est nécessaire à l'égard des élèves, non pas que je pense qu'un ruban puisse leur faire croire

1. Il fut en effet nommé chevalier de la Légion d'honneur (juillet 1819), sur la sollicitation de Gérard.

que leur directeur en vaille mieux, mais ce serait procurer la preuve de l'estime que le gouvernement fait de sa personne. »

De tous les correspondants de Gérard, le plus assidu fut de beaucoup le célèbre Humboldt qui, depuis février 1807 jusqu'à la mort du peintre, entretint avec lui un commerce de lettres régulier et suivi. Rien n'altéra cette solide amitié, pas même les hasards changeants de la guerre entre la Prusse et la France, pas même Iéna, ni Leipzig ou Waterloo. Au lendemain de l'écrasement de la Prusse, Humboldt se fait presque le collaborateur de Gérard pour un tableau rappelant le séjour de Napoléon à Potsdam :

« Berlin, 12 février 1807.

« J'ai su, mon digne et respectable ami, que vous désiriez exécuter quelque tableau relatif au séjour de l'Empereur au palais de Sans-Souci. Je suis bien coupable d'avoir tardé si longtemps à remplir vos désirs et à vous envoyer l'esquisse du petit édifice qui vous était nécessaire. Je puis vous assurer cependant que j'y ai mis plus de zèle que vous ne devez le penser. J'avais chargé un jeune artiste de mes amis de se rendre à Potsdam pour y faire le dessin. Il m'a porté à la fin une esquisse que nous croyons très imparfaite et que je n'oserais vous offrir. Elle forme un paysage, mais elle ne contient pas ce qui vous est le plus nécessaire, la représentation linéaire de l'architecture. Au milieu du chagrin que j'en ai éprouvé, j'ai appris qu'il existe une vieille planche de M. Krüger qui est mal gravée, mais de la plus grande exactitude. Les plus petits détails y sont fidèlement représentés. Je me suis procuré une épreuve de cette planche que possède la famille de M. Krüger, et je m'empresse de vous la faire parvenir. Je me flatte qu'elle remplira votre but, mon respectable ami. Toutefois, si vous désiriez autre chose, par exemple une partie de la terrasse de Sans-Souci ou une vue sur laquelle se trouve en même temps le fameux moulin à vent, je vous supplie de me le marquer franchement. Vous savez que peu de personnes en ce monde vous sont plus vivement attachées que moi. Vous savez que la reconnaissance que vous m'avez inspirée est proportionnée à cet enthousiasme avec lequel on doit embrasser tout ce qui est beau, grand et simple à la fois.

« Depuis mon retour d'Italie, surtout depuis que mon ami intime M. Gay-Lussac m'a quitté ici, j'ai vécu dans un désert moral. Les événements qui viennent d'écraser notre indépendance politique, comme ceux qui ont préparé cette chute désastreuse et qui la faisaient prévoir, tout m'a fait regretter mes bois de l'Orénoque et la solitude d'une nature aussi majestueuse que bienfaisante. Après avoir joui d'un bonheur constant depuis dix à douze ans, après avoir erré dans des régions lointaines, je suis rentré pour partager les malheurs de ma patrie ! L'espoir de me rapprocher de vous me console un peu. J'exécuterai ce projet sitôt que la délicatesse et mes devoirs me le permettront. Je sens tous les jours que l'on ne travaille bien que là ou d'autres travaillent mieux autour de vous. Aussi la publication de mes ouvrages ne pourra se terminer que lorsque je serai moi-même à Paris, où j'implorerai de nouveau vos conseils.

« Tous les gens de goût se sont occupés ici, de loin, de l'idée de votre tableau

allégorique de la *Vie humaine!* N'en pouvant pas admirer de près la belle exécution, nous nous sommes plu à en admirer la composition. Que ne peignez-vous la vie d'une nation comme celle de l'individu! L'ombre de Frédéric le Grand représenterait, caractériserait les Prussiens, et cette ombre, errant parmi des ruines, offrirait un tableau digne de votre génie. »

Sept ans après, lorsque les vicissitudes sanglantes de la guerre eurent amené les alliés à Paris, c'est Humboldt qui sert de négociateur entre le roi de Prusse, demandant son portrait au « peintre des rois », et le peintre lui-même.

« Paris, 1814.

« Mon cher ami et mon maître, le roi de Prusse, vous demande la permission de poser chez vous à midi, aujourd'hui samedi. J'espère que cela ne vous dérangera pas. Mille amitiés.

« H. »

D'ailleurs Humboldt se fait auprès de Gérard l'introducteur d'un grand nombre d'étrangers de distinction que la paix avait amenés à Paris. Presque aussi Français qu'Allemand, le grand naturaliste pouvait mieux que personne aplanir les difficultés qui, dans ces conjonctures délicates, entravaient parfois la reprise des relations privées. Les billets adressés vers cette époque à Gérard témoignent de la dextérité diplomatique de Humboldt en ces sortes d'affaires. Ils contiennent, en outre, certains traits assez piquants sur l'état d'esprit des ultra-royalistes d'alors : ainsi ces quelques lignes sur le zèle réactionnaire d'un fameux mathématicien :

« Cauchy a proposé hier, dans un comité secret, de purger la Bibliothèque de l'Institut de tous les livres qui insultaient les majestés divines et royales; il a menacé Voltaire, Rousseau, et il s'est déchaîné surtout contre la *Guerre des dieux*... »

Ou encore :

« Vous savez que la duchesse de Berry et Castel-Cicala (ministre de Naples à Paris), ont dénoncé Forbin auprès du roi pour l'impiété et l'hérésie politique de son livre; on lui a d'abord voulu ordonner la suppression de ce qui reste de l'édition; Forbin a eu hier là-dessus une conférence avec M. de Blacas; il paraît que, pour le moment, la faveur d'être *victimé* et illustré par la persécution ne l'amuse pas. Plus tard, ce sera utile au livre. »

Ou encore les plaisantes erreurs de lady Morgan qui, après avoir visité l'atelier de Gérard, confondait ses œuvres avec celles de ses rivaux :

« Vous avez eu la bonté de lui montrer cet Achille qui est resté invisible à vos plus zélés admirateurs; elle l'attribue au *jeune Guérin;* c'est lui aussi qui a fait le

superbe et *humide* portrait de Mme Récamier... elle vous fera rire quelquefois... elle est cependant très plaisante en parlant des *ultra* et de M. de Chateaubriand et de l'Institut. »

Humboldt ne manque pas de redire à Gérard tout ce qu'il entend ou lit de flatteur sur l'*Entrée de Henri IV à Paris* :

« Jamais succès n'a été plus complet et plus mérité. M. le duc d'Angoulême a entendu avec une vraie satisfaction les éloges qu'on donnait de toutes parts au chef-d'œuvre de l'École moderne. La *Quotidienne* d'aujourd'hui (c'est sans doute Malte-Brun que j'avais vu hier) : « Cette belle composition couronne tous les grands travaux de M. Gérard qui est l'honneur de l'École française. »

De Berlin et de Potsdam, le fidèle Humboldt, toujours soucieux de la gloire de Gérard lui envoie les compliments de toute l'Allemagne :

« Chez mon roi, chez les princes, chez Mme de Humboldt, partout votre nom et votre gloire ont raisonné à mon oreille. Je n'ai pu rien ajouter à l'expression des sentiments d'affection et de vénération que dans toute l'Allemagne j'ai recueillis pour vous. »

A l'occasion, Humboldt, pour renseigner son ami, se fait critique d'art et ne ménage guère ses compatriotes :

« Comment vous parler, à vous, d'une exposition de peinture dans laquelle il y a un mélange de talent et d'ennui dogmatique bien extraordinaire? L'École *nazaréenne* (c'est ainsi qu'on appelle ici ce style byzantino-germanique), prend le dessus, et ceux qui travaillent dans une autre route vivent aussi de reminiscences de l'École avant Raphaël. Ce qui manque n'est pas la partie technique et le savoir, c'est l'expression de la vie, la liberté dans l'emploi du talent. Il est bien extraordinaire qu'une nation qui se meut si librement dans la littérature se soit forgé des chaînes par de faux systèmes dans les arts... Ayant le bonheur de vivre dans votre maison comme un membre de votre famille, de me nourrir de vos chefs-d'œuvre depuis dix-huit ans, je dois sourire quand j'entends parler ici de l'école de Begas [1] et celle de Wach [2]. Ce bon M. Wach a fait le portrait de la princesse Frédérique d'Orange, accompagnée d'un coussin avec un embryon de couronne, et d'un candélabre duquel sortent des fleurs de lys, d'un paysage de Sans-Souci, couleur d'épinards, tandis que la princesse est blanche comme la craie... Le paysage fait du progrès : un très beau paysage grec, de quatre ou cinq pieds de long, est, le devineriez-vous, de M. Schinkel ; il vient de le terminer. On croirait qu'il a peint toute sa vie. C'est un homme de beaucoup de talent. »

Quelques années plus tard (1832), Humboldt se laisse gagner à l'enthousiasme que provoquaient les débuts de la jeune école de Düsseldorf.

1. Charles Begas, peintre d'histoire qui a eu une grande réputation en Allemagne. Il fréquenta, pendant deux ans, l'atelier de Gros. Mort en 1855.
2. Peintre du roi de Prusse, mort à Berlin en 1845.

« Quatre ou cinq artistes de dix-huit à vingt-deux ans, Édouard Bendemann, Lessing, Hübner, Sohn et Hildebrandt, se meuvent avec une liberté de sentiment, un tact délicat des convenances qui étonnent. Je me suis toujours un peu douté de ce que, dans les arts, l'homme peut donner à l'homme. Les grandes inspirations viennent du cœur, s'agrandissent par l'aspect de la nature et des chefs-d'œuvre des siècles antérieurs. Mon système est ébranlé. M. Schadow, homme habile et de beaucoup d'esprit, fait faire tout autour de lui mieux qu'il n'a jamais produit lui-même, et ce qui prouve qu'il est homme supérieur, c'est qu'il aime à en convenir lui-même et qu'il jouit paternellement (presque comme saint Joseph) de cette mystérieuse influence. Un groupe de juifs captifs dans Babylone, exprimant cette douleur qui agrandit l'humanité, rappelait, dans de beaucoup plus grandes dimensions, la noblesse du style des *Moissonneurs* de Robert, tout en déployant une exécution technique d'une haute perfection. C'est l'ouvrage d'Édouard Bendemann, âgé de vingt ans, appartenant à une famille très riche et ayant peint ce beau tableau à son retour de Rome... Cette École de Düsseldorf, pour la caractériser davantage, n'a aucun reflet de l'aridité de l'ancienne École allemande; elle est vraie, animée, poétique, naïve sans niaiserie. Elle a produit quelques ouvrages charmants : le *Pêcheur*, d'après un poème de Goethe, *Hylas*, *Léonore*, qui conduiraient, avec plus de *faire*, vers votre *Daphnis et Chloé*. Je nomme le sommet auquel conduit une route qui serpente longtemps. »

Pendant que Humboldt transmettait à Gérard ses impressions sur l'art allemand, un autre ami du peintre, Barbier-Walbonne, lui adressait de Londres sur la peinture anglaise des appréciations d'une justesse rare à cette époque et qui devançaient d'un demi-siècle les jugements d'une critique plus renseignée. Après quelques plaintes sur le climat brumeux de Londres :

« Ce qu'il y a de particulier, écrit Barbier-Walbonne, c'est que la peinture des Anglais est pleine de lumière, de force et de richesse dans les tons. Les Italiens de nos jours [1] ont l'air de peindre dans les brouillards du nord, et messieurs les Anglais sous le beau ciel de l'Italie. La première fois que j'ai été voir leur *exhibition*, j'ai été frappé de la magie de leur peinture. Leurs portraits ont des reliefs que nous sommes loin d'atteindre. Il y a des portraits de Lawrence, de Philips, etc., qui ont l'air de faire partie du public qui les regarde. L'école anglaise suit toujours l'école de Reynolds, mais avec plus de mollesse. Ils marchent quelquefois de front avec la nature, en prenant une route tout opposée. Lorsqu'on voit de près leurs tableaux, on y trouve de l'exaltation sans vérité dans la couleur, mais l'ensemble

1. Barbier-Walbonne avait qualité pour parler de l'art italien; il avait longtemps habité Rome, Florence et Naples. De cette dernière ville il envoie à Gérard (1820) un très piquant récit de la révolution constitutionnelle si alertement menée par le général Pepe et, incidemment, quelques détails sur les représentations de San-Carlo : « La musique de Rossini fait fureur. La *Donna del Lago* et la *Gazza ladra* m'ont fait grand plaisir. Il n'est pas possible d'entendre un orchestre plus riche et plus bruyant, à moins d'y placer une batterie de vingt-quatre ».

est toujours gracieux et aisé. Malgré tous leurs défauts, leurs tableaux écraseraient les nôtres. Ils se soutiennent bien dans les galeries à côté des maîtres. La peinture de notre école paraît pédante et terne à côté de la leur. Quant au genre élevé de l'*Histoire*, ils y sont presque nuls. Je pense même qu'ils ne songent point à y atteindre. Ils en sont à ne pas savoir dessiner une rotule[1]. Ils consultent plutôt Rubens et Van Dyck que la nature. Dans les portraits, tout est sacrifié pour la tête et je suis forcé de trouver qu'ils ont raison. M. Wilkie a un tableau à l'Exposition, qui fait foule. Le sujet est un homme qui lit le bulletin de la bataille de Waterloo. Il faut que cette bataille de Waterloo leur ait tiré une fière épine du pied, car ils en parlent encore comme d'hier. » (28 mai 1822.)

(*La fin prochainement.*)

CHARLES EPHRUSSI.

1. On voit que Barbier-Walbonne était élève de David.



LA

RÉPARATION DES TAPISSERIES



La réparation des tapisseries a fait naître la profession de rentrayeur; il est clair que les premiers rentrayeurs ont été les tapissiers eux-mêmes et que les deux professions ont été longtemps confondues; le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, publié vers la fin du XIIIe siècle, ne fait pas mention des rentrayeurs, mais ils figurent dans les statuts et règlements des *Maîtres et marchands tapissiers de haute lisse, sarrazinois et rentraitures, courtepointiers, nostrez, coutiers* de la Ville, prévôté et vicomté de Paris, enregistrés par arrêt de la Cour de parlement, le 23 août 1636. La corporation avait rédigé ses statuts dès 1622, mais ils ne furent définitifs qu'en 1636, après avoir été modifiés en 1625 et en 1627. Très jaloux de leurs droits et de l'honneur de la corporation, les maîtres-jurés entrent dans les plus minutieuses prescriptions techniques; ils tiennent pour faux et sujet à amende tout ouvrage qui n'est pas en fine laine, soie et fleuret, et qui n'imite pas les dessins et patron « de plus près que faire se doit »; il est défendu d'employer du faux or ou argent; le tapissier « ne mettra peinture sur l'œuvre achevée ». La rentraiture est visée dans un article spécial « que nul ne pourra rentraire aucune tapisserie, ni tapis sarrazinois, dit de Turquie ou du Levant, de toutes sortes, si rompus et gâtez qu'ils puissent être, si premièrement elle n'est chaînée en bonne et fine chaîne de laine et comme elle est étoffée et fabriquée, et assortira les laines, soyes et fleurets or et argent, au plus proche que faire se doivent et le tout comme elle était auparavant ».

Mais si les détails abondent dans les statuts de métiers, la clarté fait souvent défaut et les contradictions ne sont point rares. Ainsi, plus loin il est dit « que nul ne pourra nettoyer ni rafraîchir toutes sortes de tapisseries que premièrement ce ne soit de bonnes étoffes, et drogues pour faire de bonnes couleurs de teinture cramoisi et commune, suivant et conformément à celle de ladite tapisserie est fabriquée et étoffée, et quiconque emploiera peinture ou mal fera icelle, l'œuvre sera tenue faux et le maitre l'amendera de vingt livres parisis, l'amende comme il est dit ci-dessus ».

Voilà donc dans le même document la peinture défendue, et puis, finalement tolérée en quelque sorte, à moins qu'elle ne soit mal faite!

Du reste, les statuts de 1676 paraissent n'avoir pas été bien rigoureusement appliqués; on lit, en effet, la réclame suivante dans le *Livre commode*, publié en 1692 par M. de Blégny, sous le nom d'Abraham du Pradel : « Les sieurs Rougeot, vieille rue du Temple, et Landois, rue neuve Saint-Honoré, ont une grande habitude à bien raccommoder et remettre en couleur les tapisseries de haute lisse [1] ».

Les abus étaient devenus si graves, que sur la requête de la corporation un arrêt fut pris le 12 novembre 1728, par la Cour de parlement « au sujet des malfaçons et autres ouvrages de leur art et métier ». Les considérants de cet acte visent les règlements précédents, « sagement établis tant pour la manufacture de tapisserie et tapis que pour remettre en bon état celles que le temps avait détruites; ces mêmes règlements ont donné des règles pour que l'on n'altère point l'art et la fabrique en les rétablissant; cependant, il semble que les maîtres fabricants, marchands de tapisseries et de meubles ont oublié l'excellence de cet art qui a toujours fait non seulement l'admiration de nos rois, mais encore celle des puissances étrangères et des bourgeois, les maîtres fabricants de tapisseries et meubles, par l'avis et l'instigation de certains ouvriers sans qualité, gens sans art ni science, aucunement versés en l'art et marchandises de tapisseries et enfoncés dans l'ignorance la plus grossière, ont mis dans l'usage de laver les tapisseries de haute lisse et de basse lisse, tapis de Perse, du Levant et autres fabriques et d'y poser peinture, ce qui gâte entièrement les dessins, détruit la beauté de cet art et fabrique et en ôte la qualité la plus essentielle, affaiblissant les nuances tant des personnages que des verdures et grotesques ».

1. Ce Landois est peut-être un des ancêtres de M. Landois, qui dirige avec distinction l'atelier actuel de rentraiture des Gobelins.

Il est défendu dans les articles du règlement de 1728, de laver les tapisseries dans la rivière ou autrement, d'altérer les dessins, de gâter ou d'écraser la fabrique ou le grain et de poser « aucune peinture, gomme ou drogue à brûler ladite fabrique[1] », à peine de 200 livres d'amende, moitié au roi, moitié au dénonciateur, et de la confiscation en cas de récidive.

Il semble résulter de ce texte confus que les couleurs étaient permises lorsqu'elles ne brûlaient pas le tissu; permises ou non, elles étaient en usage, comme le prouve une suite de formules écrites le 18 juillet 1773, par un tapissier d'Aubusson[2] :

SECRET POUR DONNER LA COULEUR AUX VIEILLES TAPISSERIES

« *Premièrement, pour l'eau rouge. Pour quatre bouteilles, demi-livre bois de Brésil, avec un quart d'alun de Rome et un quart de garance. Voilà pour les rouges. — Pour les bleus, une bouteille. On met une once d'indigo avec deux onces d'alun, cuire séparément : on délie avec l'indigo. — Avec de l'eau jaune faite d'alun de genete*[3]*, on fait de la couleur pour les verts, ou verts de choux. — Pour les violets, on met de l'eau rouge avec de l'eau bleue, sur une écuelle d'eau rouge, on met un verre de teinture bleue. — Pour les gris de lin, il faut prendre de l'eau d'alun faite avec de l'eau noire sans pelure de vergne*[4]. *— Pour la couleur d'aurore ou orange, on mettra sur une écuelle d'eau rouge un gobelet d'eau jaune, faite avec de l'alun de Rome et de la gente, et de la garance. Pour faire six bouteilles d'eau jaune, l'on met en tout un quart de garance. — Pour la couleur des chairs, vous prenez deux pleins dés d'eau rouge sur un plein gobelet d'eau d'alun. Pour donner la rougeur aux joues, l'on met trois pleins dés. — Pour les sourcils, de l'eau de suie de cheminée avec de l'eau de pelure de noix verte, avec une pince d'eau rouge ou un peu de garance bouillies tout ensemble. — Pour les verts tannés, se servir d'eau de suie avec de la pelure de noix verte et de l'eau jaune. — Pour la couleur bronze, on met sur la même eau un peu d'eau rouge.* »

La production de cette pièce n'a aucun inconvénient, car les marchands vendent aujourd'hui de semblables couleurs toutes préparées.

1. Les couleurs qui brûlaient renfermaient sans doute de la lessive de cendres ou potasse. L'interdiction de laver à l'eau pure ne s'explique pas.

2. Ce document a été publié sous la signature C. P., dans la *Curiosité universelle* du 31 mars 1890.

3. Le genêt des teinturiers.

4. Aune.

Les pratiques modernes ont beaucoup d'analogie avec ces vieux procédés, elles s'appliquent aux tapisseries neuves et anciennes.

La tapisserie peut subir, de la part de tapissiers ou de rentrayeurs peu scrupuleux, un grattage ayant pour but de donner plus de clarté aux couleurs ; le grattage enlève à la laine le jarre qui forme autour du brin une sorte de duvet feutrant. L'opération est absolument repréhensible parce qu'elle compromet la solidité du tissu ; on peut la découvrir, en regardant à travers la tapisserie ; les parties grattées apparaissent beaucoup plus transparentes que celles qui n'ont pas été touchées.

Il arrive que pour rectifier un trait, aviver ou ternir les couleurs et les rendre plus conformes au modèle, les tapissiers font parfois usage de pastels ou de crayons de couleur plus durs que le pastel. L'usage est ancien : en 1544 Charles-Quint le toléra officiellement, mais uniquement pour les carnations affaiblies par un séjour prolongé sur le métier, ce qui prouve que les couleurs de chair étaient médiocres dans les Flandres où les tapissiers travaillaient avec une rapidité qui confond les plus forts producteurs de notre temps. Le *potomage*, c'est ainsi que dans les ateliers on nomme la chose, est interdit dans les établissements sérieux, mais on prétend qu'il est assez fréquent ; il suffit de frotter les parties potomées pour faire disparaître ces couleurs sèches dont l'application peut constituer une fraude.

Le temps exerce sur les couleurs des tapisseries une action plus ou moins lente, mais continue ; à un moment donné, après quelques siècles ou après quelques années seulement, les matières colorantes se désagrègent, s'affaiblissent et quelques-unes finissent par disparaître presque complètement, dans les carnations surtout. On ne peut reconstituer ce qui n'existe plus et c'est en vain que certains réparateurs essaient de faire croire qu'ils ont des secrets pour rendre aux laines et aux soies leurs couleurs primitives. Ils se contentent de repeindre les tapisseries avec des couleurs liquides semblables à celles qui servent à la peinture des toiles imitant les tapisseries ; peut-être pour mordancer, ils ajoutent quelque substance comme l'alun, par exemple. L'opération est généralement faite avec habileté ; quelquefois on flambe le tissu pour enlever à la laine le jarre qui peut faire obstacle à la pénétration du liquide, mais le mystère ne résiste pas à un examen sérieux. La comparaison de l'endroit avec l'envers, un simple frottement, suffisent souvent pour découvrir la peinture ; s'il est nécessaire d'aller plus loin, on peut prendre un linge

blanc mouillé, l'appliquer sur le morceau repeint et le soumettre à la pression d'un fer à repasser chaud ; enfin on peut avoir recours à des procédés chimiques.

Mais le métier de rentrayeur ne consiste pas dans toutes ces manipulations clandestines ou avouées, il est plus sérieux et plus utile, surtout depuis que le goût s'est heureusement porté vers les anciennes tapisseries si longtemps méprisées. Et ce mépris avait pris racine même aux Gobelins à ce point que, dans la première moitié de notre siècle, lorsque les maçons réparaient les bâtiments on se servait, en guise de bâches, d'une suite des *Actes des apôtres* d'après Raphaël, aux armes de Claude de Bellièvre, qui fut archevêque de Lyon de 1604 à 1612.

La fonction essentielle de la rentraiture est de refaire les fragments disparus. Le rentrayeur commence par le chaînage, c'est-à-dire par établir sa base d'opération ; il prend des fils de chaîne neufs et les accroche aux anciens; la chaîne étant tendue il procède, au moyen d'une aiguille à la reconstitution de la trame en entourant les fils de chaîne, comme le fait le tapissier avec sa broche chargée de laine ou de soie; les matières nouvelles doivent autant que possible être pareilles aux anciennes, c'est une précaution élémentaire.

Pour mener à bonne fin de semblables travaux, il est nécessaire au rentrayeur d'être patient et consciencieux, de bien connaître les styles et la technique des ateliers et des époques, de voir juste et de savoir dessiner. Si l'on trouve dans la tapisserie des motifs à peu près semblables à ceux qu'on doit refaire, la rentraiture est relativement aisée, mais lorsqu'il faut reconstituer sans modèle, avec le caractère général de l'ouvrage pour seul guide, l'opération devient délicate et exige de véritables qualités d'artiste.

Quand le morceau disparu est d'une certaine dimension, on peut le refaire sur le métier comme une tapisserie neuve, puis on l'intercale au moyen d'une couture dite de rentraiture.

Les trous dans les tapisseries résultent plus souvent de l'effet d'une volonté arrêtée que de l'imprévoyance et du hasard.

Mme de Maintenon, qui faisait

... des tableaux couvrir les nudités,

comme l'Arsinoé du *Misanthrope*, fut choquée de la nudité des amours qui folâtrent dans le *Mariage d'Alexandre et de Campaspe*, tapisserie exécutée aux Gobelins d'après Coypel sur la composition

de Raphaël. Elle obtint de faire recouvrir ces petits corps; on tailla dans la tapisserie, on fabriqua des draperies sur le métier et on les intercala dans le tissu.

Après l'abdication de Fontainebleau des ordres précis furent donnés à la direction des Gobelins, non seulement pour arrêter les tapisseries en cours d'exécution ayant trait à l'Empire, mais à l'effet de faire disparaître les emblèmes du régime déchu et de leur substituer le chiffre de Louis XVIII ; la rentraiture était à l'œuvre au retour de l'île d'Elbe, elle fut arrêtée aussitôt et les abeilles remplacèrent les fleurs de lis ; après Waterloo les abeilles disparurent de nouveau. Ce n'étaient là évidemment que des fantaisies de courtisans, car les souverains avaient de plus graves soucis. La Convention fut mieux inspirée ; elle laissa sur les tapisseries les armes et les chiffres des rois et par décret elle défendit de toucher aux emblèmes royaux sculptés sur les monuments et les palais.

Mais que penser d'autres mutilations ? Il est arrivé souvent, surtout dans notre siècle, que des agents chargés de garnir de tentures un appartement officiel, n'ont pas craint de couper des tapisseries trop grandes sans même conserver les morceaux ! Ce vandalisme est maintenant arrêté.

La rentraiture par reconstitution du tissu est souvent d'un prix trop élevé pour les amateurs peu fortunés qui aiment à s'entourer de tapisseries; en ce cas on peut consolider l'ouvrage et arrêter la dégradation en l'appliquant sur une forte doublure et en cousant à la soie les parties rompues.

Je ne conseille pas de battre ou de passer à la vapeur une tapisserie malade pour enlever la poussière et les impuretés ; qu'on la mette simplement pendant quelques jours dans une eau courante ou renouvelée, absolument exempte de savon ; on la brossera étant mouillée; puis lorsqu'elle sera sèche on enlèvera les taches avec les essences habituelles ; cette simple opération donne très souvent des résultats excellents et fort imprévus en ce qui concerne l'avivage des couleurs. L'action de la brosse et de l'eau peut détruire des coutures, on aura soin de les faire reprendre à la soie.

En tapisserie les coutures sont loyales. Il n'est pas rare que les bordures soient exécutées sur un autre métier que la tapisserie, en ce cas on les rattache à la pièce au moyen d'une couture spéciale. Les relais sont des solutions de continuité dans le tissu, plus ou moins grandes mais très réelles ; à la rigueur une tapisserie pourrait être exécutée sans relais, mais on préfère en user, car ils facilitent cer-

tains changements de couleurs et le tracé des contours ; lorsque la tapisserie est terminée on coud les relais à l'aiguille avec de la soie. Si plus tard la couture se défait on ne peut en conclure que la tapisserie n'a pas été loyalement exécutée, c'est simplement le relais qui a été mal cousu.

Quelques personnes consentent au remplacement des morceaux disparus au moyen de toiles peintes ; c'est affaire de goût particulier qu'on ne peut discuter. D'autres autorisent le rentrayeur à introduire dans la tapisserie à réparer des fragments provenant d'une autre pièce ; lorsqu'il s'agit de tentures communes et que les fragments appartiennent à une même suite, la combinaison de sacrifier une tapisserie au profit d'une autre est quelquefois avantageuse.

Je n'ai pas besoin de dire qu'aux Gobelins, l'atelier de rentraiture ne connaît ni crayons, ni couleurs liquides, ni rapiécetage quelconque ; il se sert exclusivement d'eau courante et fait de la rentraiture pure et simple.

Les anciennes tapisseries et même les neuves sont assez souvent grippées ; la grippure vient du retrait du fil de chaîne lorsqu'il n'est plus soumis à une tension suffisante ; elle donne des effets désagréables surtout quand la tapisserie reçoit le jour frisant, la lumière frappe alors les points grippés quelque léger que soit le renflement et produit de l'autre côté une ombre qui porte sur le tissu. On peut esssayer d'atténuer les inconvénients de la grippure en mouillant la tapisserie et en la repassant au fer chaud, mais le mieux est d'exposer la tenture au jour de face, de cette manière il n'y aura jamais d'ombres.

Il est bon de descendre les tapisseries de temps en temps pour les brosser ou les battre selon leur état et les saupoudrer à l'envers de poudre insecticide. Il n'est pas bon de les laisser flotter, on risquerait de les fatiguer par leur propre poids.

Il est bon de les clouer sur les parois sans trop les tirer. Il est meilleur de les poser sur châssis pour éviter l'humidité et laisser l'air circuler entre le tissu et le mur.

En accordant ainsi aux tapisseries quelques attentions et des soins faciles on peut les préserver de toute atteinte et prolonger leur existence.

GERSPACH.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.



LA

VICTOIRE DE SAMOTHRACE

Quand on navigue dans la partie septentrionale de l'Archipel, deux cimes imposantes, couronnements de pyramides gigantesques, dominent presque partout les flots et captivent les regards : l'une est la *Montagne sainte*, le mont Athos; l'autre est le sommet escarpé de Samothrace, appelé *Phengari*, qui s'élève à plus de 1,700 mètres au-dessus du niveau de la mer [1].

Rocheuse et peu fertile, sans mouillage abrité contre les terribles coups de vent de ces parages, l'île de Samothrace n'a guère

1. 5,243 pieds d'après la carte de l'amirauté anglaise, nº 1654.

joué de rôle politique dans l'histoire ancienne. Mais, comme les îles voisines, Lemnos et Imbros, elle fut un des plus anciens foyers du culte des Cabires, divinités phéniciennes que les Grecs ont identifiées aux Dioscures [1] et où les Romains voulurent plus tard reconnaître leurs Pénates [2]. Ce culte lui valut, surtout depuis le milieu du IVe siècle avant notre ère, une grande affluence de pèlerins. Philippe de Macédoine et sa femme Olympias donnèrent l'exemple, en se faisant initier aux mystères de Samothrace [3]; Persée s'y réfugia après la bataille de Pydna, comme dans un asile que la religion rendait inviolable [4]. Même sous l'empire, Samothrace eut de nombreux visiteurs qui venaient chercher la protection de ses dieux, invoqués par les navigateurs en détresse; nous possédons plusieurs inscriptions de cette époque où des Romains, initiés au culte cabirique, ont fait graver leurs noms suivis des mots MYSTAE PII [5]. Sans avoir jamais eu l'importance commerciale de l'île d'Apollon, Samothrace a été le centre religieux du nord de l'Archipel, comme Délos, avant sa dévastation par Ménophane, fut celui du sud de la mer Égée.

Cyriaque d'Ancône, le célèbre voyageur antiquaire que l'on a surnommé le *père de l'épigraphie*, vint à Samothrace en 1444 [6] et y signala un bas-relief qui est aujourd'hui au Musée du Louvre. Pendant près de quatre siècles après cette visite, l'île, tombée en 1457 au pouvoir des Turcs, n'est plus qu'un nom sur les cartes. L'auteur d'un article dans le *Dictionary of geography* de Smith, rédigé vers 1850, pouvait dire que pas un voyageur ne l'avait encore explorée. C'était une erreur, mais une erreur vénielle, car les premiers antiquaires modernes qui se hasardèrent à y descendre, Richter [7], Kiepert [8], le baron de Behr [9], passèrent à peine quelques heures parmi ses ruines à moitié ensevelies.

Aujourd'hui, Samothrace est une des îles les mieux connues de l'Archipel. M. Conze y séjourna pendant plusieurs semaines

1. Pausanias, X, 38, 7.
2. Macrobe, III, 4.
3. Plutarque, *Alexandre*, II.
4. Tite-Live, XLV, 6.
5. *Corpus inscr. latin.*, t. III, p. 132, 1329.
6. *Ibid.*, t. III, p. 131.
7. Voir la publication posthume : Otto Friederich von Richter, *Wallfahrten im Morgenlande*, Berlin, 1822, p. 437.
8. Kiepert, *Annali dell' Instituto*, 1842, p. 139.
9. Baron de Behr, *Recherches sur l'histoire des temps héroïques de la Grèce*, Paris, 1856.

en 1858[1]; M. Champoiseau y donna les premiers coups de pioche en 1863[2]; MM. Deville et Coquart étudièrent, en 1866, les restes de ses monuments[3]; enfin, en 1873 et 1874, une expédition autrichienne, secondée par un navire de guerre, y conduisit des explorations méthodiques qui, si elles n'ont pas fait découvrir de sculptures très importantes, ont du moins rendu possible la restitution des édifices dont la piété des rois et des pèlerins avait doté l'île à l'époque macédonienne[4].

Nous n'insisterons pas ici sur les résultats de ces fouilles, qu'Olivier Rayet a exposés jadis dans la *Gazette*[5]; ce ne sont pas elles, d'ailleurs, qui ont rendu le nom de Samothrace cher aux admirateurs de l'art antique. Un Français, M. Champoiseau, avait



TÉTRADRACHME DE DÉMÉTRIUS POLIORCÈTE.

fort heureusement précédé la mission autrichienne : c'est à la sûreté de son coup d'œil et à son énergie que nous devons la *Victoire* du Louvre.

Singulière histoire que celle de ce chef-d'œuvre, découvert en plusieurs centaines de morceaux, accueilli d'abord avec indifférence par le public, placé longtemps, dans un état de mutilation lamentable, au fond d'une des salles les plus obscures du Louvre, puis tout à coup universellement admiré, restauré avec autant d'habileté que de discrétion et dressé sur le magnifique piédestal où on le voit aujourd'hui, lorsque ce piédestal antique, un avant de galère, eut été transféré au Louvre, seize ans après la statue qu'il supportait!

Les seuls renseignements circonstanciés que nous possédions sur

1. Conze, *Reise auf den Inseln des thrakischen Meeres*, Hanovre, 1860.

2. Champoiseau, *Revue archéologique*, 1880, I, p. 11.

3. Deville et Coquart, *Archives des missions scientifiques*, 1867, t. IV, p. 261, 277; Deville, *Revue de Paris*, juin 1867.

4. Conze, Hauser et Niemann, *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake*, Vienne, 1875; Conze, Hauser et Benndorf, *Neue Untersuchungen*, Vienne, 1880, fol.

5. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1876.

la découverte de la *Victoire* ont été publiés en 1880 par M. Champoiseau [1]. Le rapport rédigé par lui au moment même serait plus intéressant encore à connaître, mais en attendant qu'on l'exhume des archives du quai d'Orsay, il faut nous contenter de celui qui a été écrit, ou du moins publié dix-sept ans plus tard.

En 1862, M. Champoiseau était chargé du Consulat de France à Andrinople. Des affaires de service l'appelèrent à Aenos, bourgade malsaine située sur la côte en face de Samothrace. Frappé par les récits qu'on lui faisait des antiquités de l'île, M. Champoiseau alla y passer deux jours; puis, jugeant l'endroit propice à des fouilles, il obtint à cet effet du ministère d'État une modeste allocation de 2,500 francs.

Les recherches commencèrent sous sa direction au mois de mars 1863. M. Champoiseau fit d'abord enlever plusieurs inscriptions et bas-reliefs encastrés dans des constructions du moyen âge et les expédia au Musée du Louvre; de ce nombre était le bas-relief signalé par Cyriaque. Puis il fit déblayer le seuil d'un grand temple dorique et creuser des tranchées le long d'un portique en pierre calcaire, construit sur une colline dominant les temples. Pendant que ce travail s'effectuait, il aperçut, à 50 mètres environ au sud-est du portique, un beau fragment de marbre blanc émergeant à peine du sol. C'était un sein de femme. Aussitôt les ouvriers furent transportés sur ce point et ils ramenèrent au jour la statue de la *Victoire* « couchée sous deux pieds de terre et de cailloux ».

M. de Moustier, alors ambassadeur à Constantinople, fut avisé sans retard; M. Champoiseau le priait de lui envoyer le stationnaire l'*Ajaccio*, pour embarquer sa précieuse trouvaille. En attendant, les fouilles continuèrent : on chercha vainement le moindre vestige de la tête ou des bras, mais on exhuma « une douzaine d'énormes blocs de marbre gris épars et un large soubassement formé de six plaques de même marbre, le tout renfermé dans une enceinte à trois côtés ou cella, ouverte au nord en regard de la mer, pavée en pierres calcaires, et dont les murs étaient destinés, sans doute, à protéger le monument, placé sur la pente d'une colline très raide, contre les éboulements du sol supérieur [2] ». M. Champoiseau reconnut que ces blocs, de coupes bizarres, avaient servi de piédestal à la *Victoire*, mais il ne devina point, du moins alors, ce que pouvait représenter leur assemblage.

1. *Revue archéol.*, 1880, I, p. 1-17.

2. Champoiseau, *Revue archéol.*, 1880, I, p. 12.

Comme il était naturellement impossible de transporter ces masses énormes sur l'*Ajaccio*, qui mouilla devant Samothrace le 2 mai 1863, on dut se contenter d'y embarquer la statue : ce travail pénible et



VICTOIRE DE SAMOTHRACE.

(Restitution de M. Zumbusch.)

dangereux — il fallut improviser une route longue de 1,200 mètres — s'accomplit sans accident, grâce au concours dévoué de nos marins.

Il faut attendre six ans, jusqu'en 1869, pour qu'un archéologue rende publiquement hommage à l'importance de la découverte de notre consul. Dans son catalogue, malheureusement inachevé, des

sculptures du Louvre, M. Frœhner, alors conservateur des Antiques, traite la *Victoire* de « magnifique statue », et ajoute[1] : « Bien qu'elle date de l'époque des successeurs d'Alexandre, cette admirable sculpture se rapproche tout à fait du grand style de l'école de Phidias. » Et M. Frœhner, qui ne fut jamais mieux inspiré, la comparait très justement à une figure des frontons du Parthénon, ainsi qu'au torse d'une des filles de Niobé au Musée Chiaramonti.

Les terribles événements qui suivirent la publication de M. Frœhner n'expliquent que trop l'oubli relatif où le colosse de Samothrace parut retomber. L'expédition autrichienne de 1873 le recommanda de nouveau à l'attention. M. Conze et ses collaborateurs avaient retrouvé et soigneusement exploré l'édicule découvert en 1863 par M. Champoiseau. L'étude des blocs du piédestal les avait conduits à la conclusion, déjà pressentie, semble-t-il, par notre consul[2], que ces blocs formaient l'avant d'une galère, sur lequel la *Victoire* était posée. On savait en Allemagne, par une communication de M. Bode[3], que de nombreux fragments, déposés au Louvre, n'avaient pas encore été rajustés à la statue; il y avait là des éléments d'information nouveaux, qu'il importait de ne pas négliger dans l'étude de la restitution. Cette étude fut faite avec grand soin par M. Benndorf : c'est encore aujourd'hui ce que nous possédons de plus complet sur la *Victoire*[4]. M. Benndorf rapprocha la statue, ainsi dressée sur l'avant d'une galère, de la représentation figurée sur des tétradrachmes[5] de Démétrius Poliorcète, fils d'Antigone; ces monnaies avaient été rapportées depuis longtemps à la bataille navale gagnée en 306, dans les eaux de Chypre, par Démétrius sur Ptolémée fils de Lagus. A la suite de cette victoire, Démétrius prit le titre de roi, et c'est avec ce titre que son nom figure sur les monnaies. Le savant autrichien admit que les coins de ces pièces avaient été gravés d'après la statue colossale de Samothrace, ex-voto de Démétrius vainqueur aux dieux protecteurs de son escadre.

Mais à quel sculpteur fallait-il attribuer la *Victoire?* M. Newton,

1. Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, t. I (seul publié), p. 434.

2. Cf. *Revue archéol.*, 1880, t. I, p. 13; Conze, Hauser et Benndorf, *Neue Untersuch.*, p. 55; Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. II, notice de la pl. II, p. 4, et *Additions et Corrections*, p. 1.

3. Cf. *Archäol. Zeitung*, 1881, p. 42.

4. Benndorf, dans les *Neue Untersuchungen*, p. 52 et suiv.

5. Baumeister, *Denkmäler*, t. II, p. 951, fig. 1098. On trouvera une photogravure de la même monnaie dans *A History of ancient sculpture*, par Lucy Mitchell, p. 558.



Gazette des Beaux Arts — Héliog. Dujardin

LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE AU MUSÉE DU LOUVRE
État actuel

Imp. Eudes

rappelant que Scopas avait travaillé à Samothrace, pensait à quelque disciple de ce grand artiste [1]; cette opinion d'une des plus hautes autorités en matière de sculpture grecque a toujours été partagée par Rayet. En 1879, M. Cavvadias, qui s'est acquis depuis tant de renommée par ses fouilles à Épidaure et sur l'Acropole d'Athènes, proposa une autre conjecture : il inclinait à voir dans la *Victoire* l'œuvre du sculpteur Eutychidès de Sicyone, élève de Lysippe, dont nous connaissons, par plusieurs répliques, une grande figure allégorique, représentant la ville d'Antioche assise, un pied appuyé sur le fleuve Oronte [2]. A quoi Rayet objectait, non sans raison, l'immense supériorité de la *Victoire* sur nos copies du groupe d'Eutychidès. Nous verrons plus loin que M. Murray a depuis rapproché la *Victoire* des hauts-reliefs du grand autel de Pergame.

C'est au cours de la même année 1879 que M. Champoiseau réalisa, avec le concours de l'aviso le *Latouche-Tréville*, commandant Penaud, ce qui, depuis plusieurs années, était son vœu le plus cher : il alla chercher à Samothrace et rapporta au Louvre les blocs énormes en marbre de Thasos qui composaient le piédestal de la statue [3].

J'ai passé plusieurs semaines à bord du *Latouche-Tréville* peu de temps après son heureuse expédition; j'en ai entendu le récit de la bouche des officiers qui avaient dirigé l'embarquement de ces masses formidables, vingt-six blocs pesant en moyenne 1,400 kilogrammes, — et je ne regarde jamais la *Victoire*, si fière de son piédestal reconquis, sans songer avec reconnaissance aux braves gens à qui nous les devons ! Il manque deux noms sur le cartel de la *Victoire* au Louvre : celui de l'*Ajaccio* qui l'a embarquée et celui du *Latouche* qui lui a rendu son piédestal.

L'installation de cette base monumentale, au sommet de l'escalier d'honneur où on la voit aujourd'hui, n'a pas été l'œuvre d'un jour. L'architecte du Louvre, M. Guillaume, commença par consolider les voûtes qui devaient porter une charge de marbre si écrasante; puis, sous la direction de MM. Ravaisson et Héron de Villefosse, on travailla avec ardeur à la besogne difficile qui consistait à remettre en place le plus de fragments possible, en s'abstenant de toute restauration hypothétique. Une des ailes, celle de gauche, put être en grande partie reconstituée; celle de droite fut moulée en plâtre sur la première. L'épaule droite et quelques morceaux de la draperie ont

1. Newton, *Essays on art and archæology*, p. 90.
2. Cavvadias, *Bullettino dell' Instituto*, 1879, p. 4.
3. *Revue archéol.*, 1880, t. I, p. 13.

également été complétés avec du plâtre. Comme de raison, personne ne songea à remplacer lès bras et les pieds.

Au printemps de 1884, lorsque la statue ainsi réparée apparut sur son avant de galère, ce fut un concert de louanges où pas une voix discordante ne s'éleva. Le Louvre possédait une merveille de plus, devant laquelle, comme disait spirituellement M. Ravaisson, « *la Vénus de Milo n'avait qu'à se bien tenir !...* »

A l'époque où Rayet publia, dans les *Monuments de l'art antique*, une notice sur la *Victoire* de Samothrace [1], il ne put faire reproduire en héliogravure que la statue mutilée, telle qu'on l'avait vue pendant vingt ans au fond de la salle des Caryatides. Depuis 1884, la *Victoire* sur son piédestal a été plusieurs fois photographiée et l'on en a donné dans divers recueils, notamment dans la *Revue des Musées* et dans l'*Histoire des Grecs* de M. Duruy, des vues d'ensemble très satisfaisantes. Il nous a paru cependant que ce chef-d'œuvre méritait une fois de plus les honneurs de l'héliogravure, d'autant plus que l'occasion nous était offerte de faire connaître en même temps le seul essai de restitution auquel il ait encore donné lieu chez nous.

On l'a dit souvent, et il faut le répéter encore : nos artistes sont trop indifférents à l'histoire de l'art. Aucun d'eux, que je sache, n'a présenté au public une restitution de la *Vénus* de Milo : il a fallu qu'un philosophe antiquaire, M. Ravaisson, leur en donnât l'exemple, alors que plusieurs étrangers s'y étaient essayés avant lui. Même indifférence à l'égard de l'*Hermès* de Praxitèle, qui a été restauré par un sculpteur prussien. Pour la *Victoire* de Samothrace, nous avons assisté au même spectacle : le modèle exécuté par le sculpteur autrichien M. Zumbusch, correspondant de notre Académie des Beaux-Arts, était exposé à Vienne et reproduit par le moulage depuis près de quinze ans lorsqu'un artiste français, poussé par un amateur comme il y en a trop peu, s'est résigné à croire qu'il ne dérogerait pas en s'appliquant, lui aussi, à pareille tâche. Les bonnes idées sont pour ainsi dire dans l'air et un second artiste français a entrepris de son côté le même travail; mais nous ne devons parler ici que du premier essai, le seul, du reste, qui soit achevé au moment où nous écrivons ces lignes.

La restauration de M. Zumbusch est si peu connue chez nous que nous n'hésitons pas à reproduire une des gravures qui en ont été faites en Allemagne [2], avec une autre vue de la même statuette

1. *Monuments de l'art antique*, t. II, notice de la pl. 52 (livraison II, pl. I).

2. Baumeister, *Denkmäler*, t. II, p. 1023, fig. 1233.

placée sur le gaillard d'avant d'une galère [1]. La comparaison de ce modèle avec le revers du tétradrachme de Démétrius, que nous avons donné plus haut, suffit à montrer que M. Zumbusch, en rétablissant les parties manquantes de la statue, s'est tenu le plus près possible des indications fournies par la monnaie. La *Victoire* souffle dans une grande trompette qu'elle relève fièrement de son bras droit, tandis que sa main gauche tient un objet cruciforme figurant un support ou l'armature intérieure d'un trophée [2]. Trois trous visibles sur la draperie à côté du genou droit prouvent que ce support, sans



VICTOIRE DE SAMOTHRACE.

(Restituée par M. Zumbusch, debout sur l'avant d'une galère.)

doute en métal, était fixé sur ce point à la surface dont il formait la tangente.

La restitution de M. Zumbusch est, on le voit, l'écho de l'hypothèse de M. Benndorf, d'après laquelle les coins monétaires de Démétrius seraient copiés sur la statue de Samothrace. Cette hypothèse, répétons-le, a pour elle une forte vraisemblance, accrue par ce que nous savons touchant le culte des princes macédoniens pour les Grands Dieux qui régnaient à Samothrace. Mais ce n'est encore, après tout, qu'une hypothèse, et trop d'archéologues la considèrent à tort comme une certitude. Quelques réserves, d'ailleurs, ont déjà été formulées à ce sujet. L'un des connaisseurs les plus distingués de notre époque, M. Murray,

1. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, t. II, fig. 137, c.

2. Dans un curieux passage (*Apologétique*, XVI), Tertullien dit aux païens qu'en adorant les Victoires, ils adorent les croix qui sont au milieu des trophées, « *cruces intestina tropaeorum* ».

conservateur au Musée Britannique, écrivait en 1883 [1] : « Il est certain qu'une statue de la *Victoire*, dans l'attitude de celle qui figure sur les monnaies de Démétrius et placée sur la proue d'un vaisseau, existait à la fin du IVe siècle. *Mais il ne s'ensuit nullement que la Victoire découverte à Samothrace soit précisément cette statue.* La même figure a été copiée sur des coins romains et le marbre du Louvre peut être aussi une réplique du type original. »

M. Murray n'a certainement point entendu dire par là que la *Victoire* de Samothrace soit une copie romaine, mais bien qu'elle peut être une des répliques d'un type célèbre au IIIe siècle, qui se trouve reproduit sur les tétradrachmes de Démétrius. La date de 306 lui paraît trop reculée pour notre statue, vu l'analogie qu'elle présente, dans le travail des draperies flottantes et des ailes, avec les bas-reliefs de l'autel de Pergame, qui appartiennent au commencement du IIe siècle. Au lieu de songer pour elle à l'école de Lysippe, comme MM. Cavvadias et Champoiseau, ou à celle de Scopas, comme MM. Newton et Rayet, il attribuerait volontiers la *Victoire* de Samothrace à un sculpteur de l'école de Rhodes, influencé par l'école attique. M. Murray va du reste trop loin en présentant la *Victoire* comme une simple « étude de draperie », mais ce n'est pas la beauté de la statue qui nous occupe maintenant : en citant ici l'opinion de l'excellent archéologue anglais, nous voulons seulement enregistrer sa protestation discrète contre une adhésion formelle et sans réserves à la séduisante hypothèse de M. Benndorf.

Si l'on avait découvert, près de la *Victoire*, le moindre fragment d'inscription concernant Démétrius Poliorcète ; s'il était prouvé que ce Démétrius fût alors ou devint plus tard le maître de Samothrace ; si la bataille navale où il a vaincu avait été livrée en vue de l'île — alors, je l'avoue, la connexité de la statue et des monnaies ne serait pas seulement possible, mais presque certaine. Puisqu'il n'en est pas ainsi, puisque les graveurs des coins monétaires ont, en général, imité très librement les œuvres en ronde bosse, puisque, en outre, les ailes de la *Victoire* sur la monnaie sont absolument différentes de celles qu'on a restituées avec certitude sur la statue, je crois qu'il faut suspendre son jugement et se contenter d'admettre entre les deux images une parenté indirecte qui est évidente, au lieu d'un rapport de filiation qui reste douteux.

Il y a une considération plus grave encore que nous devons faire

1. Murray, *A history of greek sculpture*, t. II, p. 373.

valoir ici. Quand M. Zumbusch a exécuté sa restitution, vers 1875, un grand nombre de fragments de la statue étaient encore dans les magasins du Louvre; telle qu'elle est aujourd'hui, avec son épaule droite rétablie, est-il certain que la même restitution lui soit applicable? Pour faire souffler la *Victoire* dans une trompette, il serait nécessaire de jeter sa tête de côté d'une façon aussi violente que disgracieuse; on déclare, du reste, qu'après des expériences répétées, il a été impossible de faire prendre cette attitude au modèle vivant. Ici, nous n'oserions pas être affirmatif : c'est à d'autres sculpteurs qu'il appartient de vérifier si l'épaule droite a été bien restaurée au Louvre et si les parties assurées de cette restauration contredisent la restitution de M. Zumbusch. Mais ce que nous pouvons dire ou répéter, c'est qu'en admettant même la connexité des coins monétaires et de la *Victoire*, il faut y regarder à plusieurs fois avant de supposer que les graveurs de ces coins se soient astreints à faire une copie exacte de notre statue. Ce que nous savons des habitudes des graveurs antiques nous rend plus sceptiques à cet égard que ne l'ont été MM. Benndorf et O. Rayet.

En résumé, si la présence d'un support de trophée dans le bras gauche est attestée par les trous qui subsistent sur la draperie, la trompette devient ou plutôt demeure une hypothèse et l'on peut accepter, à titre également hypothétique, une restitution d'où cet accessoire incommode et disgracieux sera banni.

Celle à laquelle s'est arrêté M. Cordonnier met une couronne dans la main droite de la *Victoire*. Le choix de cet objet n'a pas besoin d'être justifié : c'est, en effet, parmi les attributs de la *Victoire*, un des plus fréquents. On pourrait aussi en proposer d'autres. Sur un bas-relief de Panticapée (Kertch), qui surmonte une dédicace au roi du Bosphore Paerisadès (IIe siècle av. J.-C.), on voit, au milieu, Aphrodite sur un cygne, accompagnée d'Éros ; de part et d'autre, une Victoire sur l'avant d'un navire, l'une portant un *thymiatérion* de la main droite, l'autre un petit vase à libations ou *prochous* [1]. Nous avons fait reproduire un croquis de ce monument peu connu, parce que la situation géographique de Panticapée semble autoriser l'hypothèse que le type de la *Victoire* de Samothrace ait exercé quelque influence sur ces deux figures.

Nous ne critiquerons pas dans le détail la restitution de M. Cordonnier : il nous suffit de la présenter à nos lecteurs en expliquant

1. Stephani, *Compte rendu de Saint-Pétersbourg pour* 1877, p. 246.

pourquoi, sans excès de hardiesse, l'auteur a pu s'écarter sur un point important du témoignage des monnaies de Démétrius. Modeler une tête qui ne parût point déplacée au-dessus de l'admirable fragment qui nous reste, était une tâche difficile et périlleuse ; M. Cordonnier, comme M. Zumbusch avant lui, a dû s'en apercevoir. En vérité, c'est déjà beaucoup que le style de la tête, sans répondre à la sublimité du torse et de la draperie, ne vienne point gêner l'impression grandiose qui se dégage de l'ensemble par quelque affectation de modernité ou de mièvrerie. Si M. Cordonnier s'est proposé ce but modeste, on peut dire qu'il l'a parfaitement atteint.

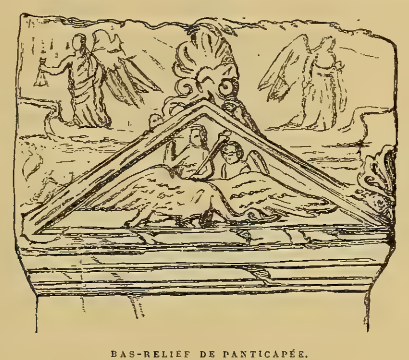
Cette restitution de la *Victoire* a été exécutée aux frais d'un amateur alsacien, M. Engel-Gros, qui possède à Bâle une galerie bien connue de sculptures et de peintures contemporaines, où figurent aussi quelques belles œuvres de la Renaissance. M. Engel, avec la sûreté de goût d'un artiste, avait songé d'abord à une réduction restaurée en marbre : on lui répondit que le grain du marbre, même le plus fin, nuirait au rendu des délicatesses de l'original, quand il faudrait réduire la figure tout entière à la hauteur de 0m,60 environ. C'était là, malheureusement, une objection sans réplique. Après bien des hésitations, on finit par se décider pour un modèle en métal, idée d'autant plus acceptable que les anciens eux-mêmes ont continuellement copié en marbre des originaux de bronze, et réciproquement. Une première réduction à 1 mètre de hauteur, dont les bons creux sont aujourd'hui à l'atelier du Louvre, fut exécutée d'après un moulage; puis une seconde réduction fut faite sur celle-ci par MM. Cajani. Le travail de restitution a été conduit par M. Cordonnier, avec le concours de M. Falize, qui a également dirigé les opérations délicates de la fonte à cire perdue [1], de la retouche et de la coloration du bronze. Disons seulement, sans entrer dans les détails, que le bronze, admirablement patiné, a été rehaussé çà et là d'une mince dorure qui produit un effet très agréable et donne à l'ensemble quelque chose de léger et d'aérien [2].

Une étude complète de la *Victoire* de Samothrace ne peut pas tenir en quelques pages. Bien des problèmes, que nous n'avons même pas indiqués, viennent encore se poser à l'archéologue. L'arrangement de la draperie et de l'écharpe n'est pas d'une intelligence facile; la

1. Cette opération a été contrariée par un accident; le pied droit en a gardé une trace qui ne paraît pas sur notre héliogravure.

2. L'héliogravure a un peu alourdi l'œuvre de M. Cordonnier et n'en donne pas une impression tout à fait exacte.

restitution de l'avant de galère a été très contestée. Faut-il y voir, avec M. Cartault [1], la proue de la trirème amirale, ou bien, avec M. Assmann [2], celle d'un aviso rapide à deux rangs de rames, d'une *dière*, détachée de la flotte pour porter la nouvelle de la victoire? C'est là une question d'archéologie navale que nous ne pouvons aborder ici. Nous insisterions plus volontiers sur la merveilleuse souplesse du travail, sur le frémissement de vie qu'elle ajoute au marbre, sur l'heureux contraste entre l'envolée tumultueuse de l'étoffe et son adhérence sur le ventre et sur les cuisses, où elle révèle un modelé



BAS-RELIEF DE PANTICAPÉE.

(Kertch, sur la mer Noire.)

d'une énergie et d'une élégance souveraines... Ce sont là des qualités que l'on trouve déjà dans la fameuse *Victoire* de Paeonios, découverte en 1875 à Olympie, qui est antérieure de plus d'un siècle à celle de Samothrace; mais avec quelle infériorité de touche et d'accent! Combien le modelé de l'étoffe est ici plus souple, plus ressenti! Combien la multiplicité des plis, attestant la finesse diaphane du tissu, fait mieux comprendre aussi la rapidité de la course et l'impétuosité de la brise de mer, de cette brise que M. Sully-Prudhomme a fait passer dans un vers admirable :

Un peu du grand zéphir qui souffle à Salamine [3]!

Il faudrait placer au Louvre, à droite et à gauche de la *Victoire*

1. Cartault, *La Trière athénienne*, p. 243.
2. Assmann, dans les *Denkmäler* de Baumeister, t. III, p. 1632.
3. Sully-Prudhomme, *Le Prisme*, Lemerre, 1886.

de Samothrace, un moulage de celle d'Olympie [1] et un autre de celle de Mégare [2], les deux plus belles figures de ce genre que nous ait léguées la sculpture antique : il nous semble qu'elles rendraient le plus éloquent hommage au chef-d'œuvre infiniment supérieur que notre Louvre a le bonheur de posséder.

Enfin, pour se faire une idée exacte de ce que devait être la *Victoire* de Samothrace, à l'endroit même où elle avait été dressée, dominant du haut de son piédestal la vallée où sont les sanctuaires des Grands Dieux, il ne serait pas inutile d'exposer soit un modèle en relief, soit, mieux encore, une vue pittoresque de ce coin de terre, si peu connu même à notre époque de voyages. Cette vue occuperait avec avantage la niche à laquelle est adossée la statue et dont la décoration pompéienne fait un effet si bizarre. Samothrace, — l'île la plus saine de l'Archipel, — n'est guère qu'à sept jours de Paris, *viâ* Marseille et les Dardanelles; un peintre français y serait reçu avec joie. Les planches publiées par l'expédition autrichienne de 1873 l'aideraient beaucoup à la restitution des temples. Il y a là vraiment de quoi tenter un pensionnaire de la villa Médicis; quel envoi de *paysage historique* vaudrait jamais celui-là, et parlerait plus haut à notre curiosité?

SALOMON REINACH.

1. Laloux et Monceaux, *La Restauration d'Olympie*, gravure à la p. 67.
2. Le Bas-Reinach, *Voyage archéologique; Monuments figurés*, pl. 91.





LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE, RESTITUTION DE MM CORDONNIER & FALIZE
(Collection de M. Engel-Gros.)

Gazette des Beaux Arts Imp Eudes Heliog Dujardin

FRANÇOIS RUDE

(DOUZIÈME ARTICLE[1].)

XXXVI



MAINTENANT, Rude se consacre à une statue héroïque dont il rêve depuis longtemps : la statue du maréchal Ney. On doit se rappeler les entretiens du sculpteur avec Dupin aîné, tandis qu'il modelait son buste. A partir de ce moment, ai-je dit, le désir de l'œuvre a dû fermenter en son esprit. Il était certain que l'on dresserait, tôt ou tard, un monument d'expiation au malheureux prince de la Moskowa, victime de circonstances fatales auxquelles on n'eut pas égard et jugé au nom de la politique. Son exécution avait causé, en France, une indignation profonde, une populaire douleur, un inexprimable deuil militaire. Norvins en a écrit avec justesse : « Toute l'armée prit pour elle le coup qui avait frappé son héros ». Néanmoins, tant que dura la Restauration, la force et la discipline continrent l'explosion des colères : il faut arriver jusqu'à la révolution de 1830 pour voir se traduire en actes ce mouvement d'opinion qui couvait partout, en faveur de la réhabilitation du maréchal. Le 12 novembre 1831, on discutait, à la Chambre, une pétition des habitants de la Moselle, quasi-compatriotes de Michel Ney, demandant que ses restes fussent transférés au Panthéon et qu'il lui fût érigé un monument aux frais de l'État. « Ce n'est pas un tel honneur que réclame, avant tout, la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 353, et t. XXXVII, p. 103 et 468; 3e période, t. I, p. 213; t. II, p. 583, et t. III, p. 185 et 504; t. IV, p. 133, 326, 374 et 393.

mémoire du maréchal, s'écriait Dupin, c'est la revision du procès, l'annulation de l'injuste et illégal jugement qui le flétrit encore. On a violé, contre Ney, la lettre formelle d'un traité stipulant l'amnistie générale; on a entravé la liberté de sa défense... » La Chambre votait le renvoi de la question au conseil des ministres, immédiatement, sans restriction [1]. Comme pour sanctionner ce vote, le roi, huit jours après, élevait Joseph-Napoléon Ney, prince de la Moskowa, fils aîné du maréchal, à la dignité de pair de France [2], mais la maréchale veuve et ses quatre enfants, aspirant à une réparation plus haute, faisaient parvenir à Sa Majesté une requête solennelle en réhabilitation du mort. Cette requête, examinée en conseil royal, valait bientôt à la famille une réponse infiniment honorable, quoique aboutissant à une fin de non-recevoir et dont voici la substance : « Le gouvernement de Louis XVIII, en déférant à la justice le maréchal Ney, couvert par une convention en règle, a manqué à la foi jurée. La réhabilitation du condamné est acquise en fait. Malheureusement, les conditions particulières de notre législation ne permettent pas de lui donner une forme judiciaire. » Le jeune prince de la Moskowa s'efforçait en vain d'obtenir une plus effective satisfaction. Jusqu'en 1837, il refusait de s'asseoir aux rangs des pairs, ne voulant, disait-il, paraître au Luxembourg qu'après avoir gagné à jamais la cause de son père. Il lui fallut, pour passer outre à sa résolution, la conscience qu'il serait mieux à portée, dans l'Assemblée haute, de poursuivre sa tâche filiale et de rendre, en même temps, à l'ordre public, des services dignes de lui [3].

Passé 1831, nous voyons le nom du maréchal Ney mêlé, à plusieurs reprises, aux débats parlementaires, et la sympathie générale s'attache à sa mémoire de plus en plus. M. de Salverte propose à la Chambre d'ouvrir les caveaux du Panthéon à la dépouille de quelques hommes illustres; Pagès requiert que Michel Ney soit compris dans le nombre. La proposition est retirée par son auteur, mais l'amendement de Pagès a été approuvé de tout le pays [4].

1. *Moniteur officiel* du 13 novembre 1831.

2. Ordonnance royale du 19 novembre 1831, au *Moniteur*.

3. Voir le texte de la requête (Dupin aîné, *Réquisitoires*, t. III, à l'Appendice); voir aussi les explications fournies par le prince de la Moskowa à l'Assemblée législative, séance du 18 juillet 1851.

4. La proposition Salverte, déposée le 20 novembre 1831, est venue en discussion le 8 février suivant (Cf. *Archives parlementaires*, p. 360, *Procès-verbaux*, 3, p. 519, au Palais Bourbon, et *Moniteur officiel* du 9 février 1832).

Armand Carrel, cité devant la Cour des Pairs, a poussé ce cri : « L'exécution du maréchal Ney fut un abominable assassinat ». Le général Exelmans intervient au milieu des colères : « Oui, je suis de l'avis de M. Carrel : l'exécution du maréchal Ney fut un abominable assassinat [1]. » Autre incident, un peu plus tard, à la Chambre des Pairs. Le duc Pasquier a fait allusion à la condamnation de Michel Ney et prononcé le mot de *dégradation :* le prince de la Moskowa, qui n'assistait pas à la séance, lui vient répondre, le lendemain, avec une véhémence indignée : « On a osé parler de dégradation. Ah! les ennemis de mon père, monsieur le duc, ont bien pu le tuer, mais le dégrader... jamais [2] ! » Désormais, il suffit d'évoquer, devant une assemblée, le drame de l'avenue de l'Observatoire pour soulever des orages. Quelles passions déchaînera Victor Hugo, par exemple, le jour où combattant un projet de revision de la Constitution, en 1851, il lancera aux royalistes cette retentissante apostrophe : « Prenez garde au Luxembourg; n'allez pas trop de ce côté; vous finiriez par y rencontrer le spectre du maréchal Ney [3] ! » Le procès, somme toute, est moralement, sinon légalement, en grande voie de revision.

Mais ce n'est pas dans les seuls milieux politiques qu'on se souvient du « *Brave des braves* ». Dès 1837, lors de l'ouverture du Musée de l'histoire de France au Château de Versailles, on voit avec plaisir, dans la galerie des maréchaux, son portrait, peint par Langlois ; dans un des vestibules, un exemplaire en plâtre de son buste, sculpté par Houdon ; et, dans une des salles de l'Empire, le tableau très connu de Meynier, qui le représente « remettant aux soldats du 76e régiment les drapeaux français retrouvés à l'arsenal d'Insprück [4] ». Voilà le condamné de la Restauration réintégré d'office parmi nos gloires nationales. David d'Angers fait plus encore : il fait

1. Cour des Pairs, procès d'Armand Carrel, au *Moniteur*.

2. Chambre des Pairs, séances des 19 et 20 juin 1846.

3. Assemblée législative, séance du 17 juillet 1851.

4. Donnons quelques détails sur les trois œuvres relatives au maréchal Ney, au Musée du Château de Versailles. Le portrait original de Langlois a été, dès longtemps, enlevé de la salle des maréchaux et remplacé par une médiocre copie, signée de Bataille, peintre et conservateur-adjoint du musée, mort en 1880. Le buste de Houdon, en plâtre, a été moulé sur le marbre, exposé, par le grand sculpteur, au Salon de 1804, et qui se trouvait, en 1870, dans la salle des maréchaux, aux Tuileries. Pour le tableau de Meynier, souvent reproduit par la gravure, il fut peint en 1805 et parut, pour la première fois, au Salon de 1808. Il contient une bonne figure du maréchal, qu'on a lieu de supposer exécutée d'après nature.

entrer la figure de Michel Ney dans la série de ses médailles expiatoires [1] et livre au public, en 1846, une médaille de la tête laurée du héros et un médaillon ressuscitant la victime, la main sur son cœur, en face du peloton d'exécution, auprès de la lugubre civière. L'heure approche où l'idée d'un monument, émise naguère par les pétitionnaires de la Moselle et non suivie d'effet, sera officiellement reprise. C'est là le vœu général, et si manifeste que, trois semaines après la Révolution de février, le gouvernement provisoire y fait droit par un décret d'un laconisme saisissant, dépouillé de tout préliminaire : « Un monument sera élevé au maréchal Ney sur le lieu même où il a été fusillé [2]. » Pas un mot de plus, et cela suffit.

Je me trompe : cela ne suffit point. Le *Moniteur officiel* nous apprend que Lamartine, à l'occasion de ce décret, a reçu, à l'Hôtel de Ville, une députation de vétérans de la grande armée et d'habitants de Sarrelouis, ville natale du vainqueur d'Elchingen. En leur nom, le vieux colonel Deniset lit une adresse aux « Citoyens Gouvernants » où s'accuse la persistante vivacité du sentiment des foules : « C'est vivement émus, que de vieux soldats de la République et de l'Empire viennent, avec des enfants de Sarrelouis, toujours restés nos frères par le cœur, vous apporter l'expression de leur profonde reconnaissance pour l'hommage que vous rendez au *Brave des braves... Il vous appartient de compléter sa réhabilitation en signant un décret qui déclare à la France et à l'Europe entière, nul de toute nullité, dans son effet moral et politique, le jugement du* 6 *décembre* 1815, *comme inique et infâme.* » Lamartine répond à cette adresse par des faux-fuyants sonores et de belles phrases à la gloire de l'illustre soldat [3]. En réalité, Michel Ney ne sera jamais réhabilité que par l'érection d'un bronze.

A-t-on pensé tout de suite à confier l'œuvre au sculpteur de l'Arc de triomphe ? La tradition le veut et un rapport de Romieu, directeur des Beaux-Arts en 1852, l'affirme positivement [4]. Malheureusement,

1. Cette série comporte les médailles des frères Bandiera, les patriotes italiens, des quatre sergents de la Rochelle, de Labédoyère, du maréchal Ney, des Massacres de Galicie et des frères Foucher. Cf. H. Jouin : *David d'Angers et ses relations littéraires*, pp. 265-67.

2. Décret du 18 mars 1848, déjà cité.

3. 27 mars 1848 ; Cf. *Moniteur officiel* du 28.

4. Rapport de Romieu à M. de Persigny, ministre de l'Intérieur, en date du 27 mai 1852 : « Lorsqu'il fut question d'ériger le monument en 1848, il fut décidé que la statue du maréchal Ney serait en bronze et que l'*exécution en serait confiée à M. Rude, l'un de nos statuaires les plus distingués.* » (Archives de la Direction des Beaux-Arts.)

cette pièce est de quatre ans postérieure à la décision du Gouvernement provisoire et pas un document plus ancien n'attache au projet le nom de Rude. Je suis disposé à croire que la tradition a raison, mais rien ne m'en est garant. A-t-on, davantage, précisé le caractère de la composition? On assure que le principe d'une statue du maréchal à l'instant de sa mort a été adopté. Adopté, par qui? — Grand mystère. Pour moi, je demeure persuadé qu'on n'a pas eu le temps, en 1848, de pousser les choses si loin. L'argent a manqué, les besoins se sont accrus, les crises se sont succédé. On a remis à des jours meilleurs l'élaboration du programme et la réalisation du dessein. Une seule personne, peut-être, s'obstine à en rêver — et c'est le statuaire.

Le logis qu'il habite, rue d'Enfer, est tout contre l'avenue de l'Observatoire, à deux pas de la place exacte où tomba le condamné. Sa songerie le ramène souvent vers l'endroit tragique; jamais il n'y passe sans se souvenir et, chaque fois qu'il se peut mettre, dans la conversation, sur l'horrible fin de Michel Ney, il est intarissable. Les moindres détails lui en sont si bien connus par les récits de Dupin! Son ami Étienne Arago l'a, de plus, abouché avec le concierge de l'Observatoire, un des rares témoins de l'exécution et qui a aidé à porter le cadavre à l'Hospice de la Maternité. Il sait jusqu'aux minuties douloureuses de l'épilogue; il se passionne à évoquer l'ombre ensanglantée du vaillant homme. « S'il avait voulu être sauvé, dit-il, un moyen s'offrait à lui : Sarrelouis, sa ville d'origine, venait d'être détachée de notre sol. Mais non! Il entendait rester Français, fût-ce pour mourir. Quand les fusils s'abaissaient déjà pour le foudroyer, il cria : *Vive la France!* C'est un trait sublime — d'un sublime sans précédent... » A ses élèves, le maître raconte volontiers, et toujours avec émotion, la matinée suprême du *pauvre grand bonhomme* : « Ney, cette nuit-là, avait dormi tout habillé comme à la veille d'une bataille. A cinq heures, il était debout. On introduisait la maréchale avec ses quatre enfants et sa sœur, et les deux femmes poussaient des cris déchirants pendant que le maréchal, parfaitement calme en apparence, prenait les quatre enfants sur ses genoux, à tour de rôle, et leur donnait des conseils. Huit heures du matin : Allons! C'est fini. Il faut mourir... Le Brave des braves porte sa grosse redingote de drap, une culotte noire, des bas de soie; il se coiffe de son chapeau de feutre, tout tranquillement, comme s'il allait se promener, et s'avance de son pas ordinaire, oh! sans aucun trouble, entre deux lignes de soldats qui ont honte... Une voiture de place l'attend là-bas, dans le jardin

même. Où le conduit-on? — Sans doute dans la plaine de Grenelle, où l'on a déjà fusillé Labédoyère! — Pas du tout. A mi-chemin de l'Observatoire, la voiture s'arrête. C'est ici. Ney sursaute malgré lui et regarde... Ici ou ailleurs, bah! qu'importe! Le temps est froid, la terre est dure, il y a dans l'air une brume blanche et glacée. Personne aux environs. Deux ou trois passants paraissent et disparaissent, frileux, pressés. Ce piquet de fantassins semble être venu là pour faire l'exercice. Cette voiture qui s'en va n'éveille aucun soupçon... Qui diable se douterait que l'on s'apprête à fusiller, comme cela, un maréchal de la Grande Armée?... Voilà qu'il se dirige vers les exécuteurs, et les salue, aussi paisible, aussi simple que s'il eût été dans la cour de sa maison. On veut lui bander les yeux... Ah! par exemple, il se révolte : « Oubliez-vous, Monsieur, que j'ai l'habitude, depuis « vingt-cinq ans, de regarder en face les boulets et les balles! » Devant tout le peloton, il dit, d'une voix qui ne tremble pas : « Je proteste « devant Dieu, devant la Patrie, devant l'Europe contre le jugement « qui m'a condamné. J'en appelle à la postérité, aux hommes, à Dieu. « Vive la France! » Là-dessus, les fusils s'arment avec un cliquetis et s'épaulent. Ney ôte son chapeau et se frappe la poitrine en criant : « Soldats, droit au cœur. » Trente coups partent dans un seul bruit. L'homme est tombé, la face contre terre. Vite, à grandes enjambées, le petit peloton s'en va; l'on voit, à travers la brume, l'escouade se rapetisser en masse noire. Encore dix minutes : Plus rien... silence complet. Le cadavre est transporté, sur un brancard, à la Maternité, où les médecins l'examinent et où les sœurs de charité l'entourent de prières, à genoux. Il a onze balles dans le corps, le pauvre maréchal : une au bras, une au cou, trois à la tête, six à la poitrine... Il en est tout criblé... Et dire que cela s'est fait, en quelques secondes, à cinquante mètres de nous!... Dire qu'on a tué comme un chien un héros cuirassé de gloire et qui avait été si grand dans la retraite de Russie!... C'est à faire dresser les cheveux!... »

Hanté de pareilles images, constamment présentées avec cette violence, il n'est pas étonnant que Rude ait conçu une œuvre de deuil, de réparation amère. Peut-être a-t-il fait, dès cette époque, l'esquisse dont on a souvent parlé et où la vérité s'évoque impérieusement, à ceci près que l'artiste n'a pas cru devoir laisser au soldat l'habit civil. Charles Poisot, de Dijon, l'a décrite en ces termes : « Le maréchal s'y montrait en petite tenue militaire, le bonnet de police de l'Empire à ses pieds. La tête nue, il allait commander le feu pour la dernière fois. Sa main gauche écartait la longue houppe-



LE MARÉCHAL NEY, PAR FRANÇOIS RUDE. (Place de l'Observatoire, à Paris.)

lande et le doigt, étendu vers le cœur, indiquait la place aux balles [1]. » Ce qui est positif, c'est que le point de vue est accepté, en 1850, à l'instigation du maître et à celle de Dupin, alors président de l'Assemblée législative. L'heure semble bien choisie au prince Louis-Napoléon, président de la République, et à Ferdinand Barrot, son ministre de l'Intérieur et des Beaux-Arts, pour reprendre le dessein longtemps en oubli. Barrot, dans son rapport au chef de l'État, définit nettement, malgré des atténuations de langage, le caractère de l'œuvre d'expiation, telle que la médite Rude : « Ce monument, par son sujet même, doit être d'un aspect sévère et d'une grande simplicité. C'est bien l'esprit de la loi, puisqu'elle a désigné, pour son emplacement, le lieu désert où le maréchal Ney reçut la mort, sans autres témoins que ses exécuteurs. Vous n'avez pas voulu, Monsieur le Président, que le monument de celui que l'Empereur appelait le *Brave des braves* fût considéré comme la marque publique d'un irritant souvenir, mais seulement comme le signe d'une réhabilitation proclamée déjà par le cri de la conscience publique. Il fallait écrire quelque part l'expression de ce regret qu'avaient ressenti tant de cœurs, et il convenait de le faire à l'endroit même où le maréchal était tombé. Le monument représentera le maréchal montrant sa poitrine et ouvrant son cœur à la mort [2]... »

A la fin de ce document, revêtu de l'approbation présidentielle, le ministre annonce qu'il a jeté les yeux, pour l'accomplissement du projet, sur « un de nos plus grands statuaires ». Nul doute qu'il ne s'agisse de Rude, car je découvre, aux archives de la Direction des Beaux-Arts, un billet de l'artiste au directeur Romieu, en date du 16 avril 1850, où il est fait allusion à un entretien qu'ils ont eu touchant l'emplacement de la statue [3]. Les choses, d'ailleurs, continuent à traîner. Les budgets sont si embarrassés et les affaires si lourdes ! Ce

1. Cette esquisse, demeurée légendaire parmi les artistes, a disparu. Voir, pour la description de Poisot, *Mémoires de l'Académie de Dijon*, année 1857 : Notice sur François Rude.

2. *Moniteur officiel* du 20 février 1850.

3. Ce billet, du 16 avril 1850, est un rendez-vous donné à Romieu, place de l'Observatoire, afin de s'entendre sur le choix du terrain de la statue que l'on peut disposer « très facilement et à peu de frais ». La première phrase indique sans ambages que Rude est d'ores et déjà le sculpteur choisi par l'administration : « *Monsieur le Directeur, depuis que j'ai eu l'honneur de vous voir, j'ai visité bien souvent l'emplacement que vous m'avez désigné pour y élever une statue à la mémoire du maréchal Ney.* » Tout porte à croire, je le répète, qu'on lui a réservé le travail dès 1848.

n'est qu'en 1852 que les bureaux ressuscitent la question. Divers projets ont été, paraît-il, étudiés dans l'intervalle, — notamment un projet de bas-relief représentant les derniers moments du héros. Seulement, en feuilletant le dossier et en relisant le rapport de Ferdinand Barrot, M. de Persigny, devenu ministre de l'Intérieur, fait plusieurs remarques importantes. Le monument, tel qu'on l'a imaginé, venge la fin du maréchal sans glorifier manifestement sa carrière. Il y a là, pour lui, quelque chose de choquant. En outre, on a trop compté sur les ressources ordinaires affectées aux travaux d'art et de plus en plus insuffisantes. Il écrit donc au chef de l'État : « J'estime que le monument du maréchal Ney ne doit pas être considéré uniquement comme l'expression d'une réhabilitation tardive, mais qu'il doit être aussi une sorte d'hommage à la mémoire d'une de nos plus grandes gloires militaires. Il faut donc, tout en conservant à la composition le caractère simple et sévère arrêté dès le principe, lui donner une importance plus en rapport avec l'illustration du personnage et, à cet effet, remplacer le bas-relief de la mort du maréchal, par une statue du prince de Moskowa en costume militaire. C'est dans cette pensée que l'œuvre a été définitivement conçue. Elle représentera le héros sur un piédestal, portant cette simple inscription : « *A la mémoire du maréchal Ney*[1] *!* »

Cette fois, l'impulsion est sérieuse. Un décret du 22 mars met à la disposition du ministre un crédit de 50,000 francs, dont 20,000 pour la statue et le reste pour le piédestal. Le 27 mai, Rude et Alphonse de Gisors, architecte du palais de Luxembourg, sont chargés, par arrêtés ministériels, l'un de l'architecture et de la construction, l'autre de l'exécution de la statue. Il est prescrit au sculpteur de figurer le maréchal *en costume militaire*, dans la proportion de $2^{m},70$ de hauteur, plinthe comprise, et de faire couler son modèle de bronze, sur le prix alloué. Le maître, préparé depuis quelque temps à l'abandon de son premier programme, y renonce de bonne grâce. Voici son remerciement à M. de Persigny : « ... J'accepte sans réserve les conditions que vous m'imposez. Je ferai tout mon possible pour m'élever à la hauteur du sujet et mériter l'honneur que vous voulez bien me faire[2]. »

Est-ce d'après la maquette initiale de Rude sur le thème nouveau, que Gisors a dessiné la statue dont il surmonte son projet de piédes-

1. Rapport de M. de Persigny au prince président, du 22 mars 1852.

2. Billet du 1er juin 1852. Ces divers documents appartiennent aux archives de la direction des Beaux-Arts, dossier du monument du maréchal Ney.

tal, soumis, sur ces entrefaites, au Conseil des bâtiments civils? Il se peut, le grand artiste n'ayant jamais été l'homme du premier jet. Tête nue, le regard à gauche, le corps portant sur la jambe droite, la gauche avancée au bord du socle, une main à la garde de l'épée, l'autre retombant le long de la cuisse et froissant le gant d'ordonnance : c'est le premier troupier venu. Le large cordon de la Légion d'honneur coupant, en sautoir, les chamarrures du plastron, n'imprime pas plus grand caractère que le vaste et pesant manteau déroulé de l'épaule gauche — le manteau de Monge et de Bertrand. Si Rude est l'auteur de cet arrangement, il a été bien avisé d'en chercher un autre. Mais il n'a pas tardé, par bonheur, à faire jaillir son originalité. Les chroniques des batailles impériales retentissent du cri de Ney : *En avant! en avant!* C'est Ney fanatisant le soldat, le sabre au poing, le cri à la bouche, que Rude va tirer du bronze. Il ne rappellera point, comme il l'eût voulu, l'outrage de sa mort : il résumera, une fois de plus, dans une attitude, une glorieuse vie.

Au mois d'octobre 1852, le modèle est fort avancé, au moins comme dessous. Rude a, selon son droit, demandé un acompte; on envoie, dans son atelier, l'inspecteur des Beaux-Arts, J. Pasqualini, vérifier l'état d'avancement de l'œuvre : « *La statue, qui n'est encore qu'en terre glaise, est bien modelée,* écrit ce personnage au patois naïf, *mais elle n'est pas encore costumée; elle est entièrement nue. Ce travail consciencieux et savant est à peu près au tiers de son exécution.* » Le mois suivant, avertissement de Rude à l'administration que l'ouvrage sera, prochainement, remis au fondeur. Il devient urgent d'obtenir de la commission municipale de Paris la concession d'un terrain circulaire de neuf mètres de circonférence et d'accélérer la construction du piédestal. Malgré l'activité déployée, des lenteurs se produisent. Ce n'est que le 4 mars 1853 que la ville de Paris concède la place; ce n'est que le 14 mai que l'architecte en prend possession. Rude assiste en curieux à l'édification du massif où posera son bronze. Les ciseleurs d'Eck et Durand donnent la dernière main à sa statue. Le 7 décembre, trente-huitième anniversaire de la mort de Ney, aura lieu l'inauguration. Déjà l'on arrive aux derniers jours de novembre. Sera-t-on prêt? Gisors se multiplie à stimuler le zèle des entrepreneurs. Enfin, le 4 décembre, voici le héros dressé sur son socle. Il reste à élever des tribunes, à disposer les décorations de circonstance. On abat sept ou huit arbres qui gênaient la circulation et obstruaient la vue. Charpentiers et tapissiers, peintres et serruriers font rage ensemble. Au fond, une grande estrade; à droite, à gauche, deux autres plus petites, réser-

vées à la famille et à ses invités particuliers. Partout, des drapeaux, des banderoles. On voit d'ici l'architecte expliquant toute chose au vieux sculpteur, au milieu des coups de marteau qui résonnent et des cris qui se répondent. Il est arrêté que la cérémonie aura un caractère religieux. Là-bas, sera un chœur d'église, chantant le *De profundis*, et l'archevêque de Paris viendra donner l'absoute solennellement au pied de la statue, environné d'un clergé nombreux. En cet autre point se tiendront les musiques militaires, dont les fanfares éclateront quand la main du ministre de la Guerre aura fait apparaître le bronze, jusque-là voilé. Les orateurs prendront place devant le monument. Ah ! ce sera pour François Rude une grande journée.

Elle a donc rejailli du sol même qui absorba le sang de la victime, la gloire du héros d'Elchingen. Hourrah pour le *Brave des braves !* C'est bien lui qui s'avance vers nous, d'un pas résolu, brandissant son sabre de la main droite, empoignant, de la gauche, le fourreau qui battait sa cuisse. Les grandes bottes éperonnées plissent sur ses jambes ; il a mis pied à terre pour conduire une charge, et il va, il va, le bras haut, le cri à la bouche, foulant des canons démontés, des bois d'affûts brisés, sans rien voir. Telle est la force de son élan que son épaulette ressaute sous l'étirement furieux du bras droit, que sa dragonne fouette l'air, que les basques de son habit se soulèvent, que le pan de sa ceinture vole, que son grand cordon de la Légion d'honneur flotte à ses reins. Tout participe à la véhémence de l'action. Une vie farouche emporte cette figure et la pénètre de pied en cap. Sur la tête, violemment levée, tournée du côté gauche, le chapeau à plumes se renverse, presque en bataille. Quelle animation dans ses traits ! Quelle puissance dans son cri ! Ce n'est pas en vain qu'on a parlé à Rude du « bras de Ney », du « cri de Ney ». Il nous a fait comprendre l'entraînante énergie du geste. Il nous fait presque entendre le formidable : *En avant !*

Je sais bien que cette bouche ouverte a souvent provoqué des étonnements et des critiques. David d'Angers la condamne acerbement, et Proud'hon, plus encore, dans son livre du *Principe de l'Art*. Le cri du génie de la Liberté à l'Arc de triomphe, le cri du maréchal Ney commandant une charge au carrefour de l'Observatoire, ou plutôt, d'une façon générale, *le cri*, ce signe de la plus poignante émotion humaine, serait absolument indigne de la statuaire. J'avoue ne pas bien saisir l'indignité. Admettons, si l'on veut, que l'art calme, de force concentrée, est, en soi, l'art supérieur ; mais sera-t-il possible de tout y ramener ? Devons-nous éviter l'expression ardente des ardentes pas-

sions? Est-il indispensable de renier les caractères violents de la vie moderne? Les volontaires de 92, s'enrôlant pour aller défendre la patrie en danger n'étaient point de sang-froid, et ne pouvaient pas l'être à l'heure de l'effervescence. Ney jetant ses soldats à l'assaut comme une trombe humaine ne pouvait se contenir. Observez que ce n'est pas seulement la bouche qui crie, c'est le corps entier qui s'exalte. Comment supposer une pareille tension des muscles, une surexcitation semblable de tout le système nerveux, une si extraordinaire explosion de la volonté communicative sans que la gorge se dilate et que, bon gré, mal gré, il s'en échappe des clameurs ou des râlements? Fermez les lèvres de bronze du maréchal; tout, dans son impérieuse allure, vous paraîtra grimaçant et artificiel. On ne s'abandonne pas à un tel effort pour faire passer son âme en d'autres âmes en restant muet comme un terme. Ce serait contradiction. Et peu nous importe, au surplus, que l'antiquité ait voulu ses grands hommes plus marmoréens, plus placides. Nous prenons les nôtres comme ils sont. Ni la Grèce, ni Rome, n'ont connu, sans doute, les fièvres qui nous brûlent, et cet état d'embrasement intérieur où l'homme aspire à se répandre en tous ceux qui l'entourent et les fait communier passionnément en sa propre action. Il appartient à chaque artiste de rendre, selon son art, toutes les conditions observées de la vie, qu'elles aient ou non des antécédents antiques.

Ce que le sculpteur doit sauvegarder en tout sujet, par exemple, c'est la silhouette sculpturale. Or, la statue du maréchal Ney est, indéniablement, sculpturale, et au premier chef. Sous tous ses profils, les formes se détachent expressivement, sans confusion, quoique avec ensemble. Que si l'on en vient à une minutieuse analyse, on est frappé de la perfection significative des moindres détails. Rien n'a été sacrifié à l'audace du mouvement; toutes les parties de l'œuvre sont traitées dans un sentiment de vérité scrupuleuse. C'est bien Michel Ney que nous avons sous les yeux, non point un comparse jouant son rôle. L'intimité de l'homme perce sous l'héroïque personnalité. Nous le sentons tout de premier mouvement, de fougue et de bravoure. Un profond manieur d'esprits se gouverne jusqu'en ses débordements. Ney s'élance sans calcul, par urgence intérieure de pousser en avant et besoin de s'extérioriser. Ses membres tressaillent, secoués par l'activité nerveuse et s'accusent sous les habits en les distendant. Dépouillez-le de ses vêtements, son corps, étudié par Rude, n'a rien de classique et de convenu. On n'en ferait pas un Achille ou un Ajax : la construction, la nervosité, l'agitation fiévreuse

dénotent un type moderne. Pour tout dire, le maréchal nous apparaît comme une force d'action et non de conception. Il se précipite la tête haute comme fait un autre la tête baissée. Ses prévisions sont secondaires et ses déductions étroites. Il est plus grand soldat, au fond, que grand chef de guerre.

Mais trêve d'esthétique : le 7 décembre est arrivé. Par ordre supérieur, des ouvriers déploient devant le bronze, en manière de voile, un immense drap mortuaire de velours noir, coupé d'une large croix d'argent. Il faut que le deuil parle au début de cette cérémonie d'inauguration douloureuse avant d'être triomphale. Aux environs du carrefour de l'Observatoire se massent, avant midi, des détachements de tous les corps de l'armée de Paris, comme pour les funérailles des maréchaux de France. Un pâle rayon traverse le brouillard d'hiver, — ce brouillard qui fut le premier linceul du condamné. De minute en minute, la foule s'épaissit jusque dans le jardin du Luxembourg; on entend de loin sa rumeur, dominée par les cris des petits marchands de feuilles imprimées : « Achetez la vie et la mort du grand maréchal Ney. » Ce n'est pas sans peine que les invités parviennent à fendre la cohue pour gagner l'enceinte réservée, dont les gradins, peu à peu, se garnissent. Une heure sonne : des vivats s'élèvent à distance, qui redoublent en se rapprochant : on salue le passage du prince Napoléon, représentant de l'Empereur. Son Altesse, en costume de général de division, prend place dans la tribune centrale. Envisageons l'assistance : partout des croix et des chamarres, des personnages officiels en habit brodé, des magistrats en robe rouge, des militaires brillants d'or. Là-bas, au pied du monument, très entouré, visiblement ému, se tient le prince de la Moskowa avec ses frères, le duc d'Elchingen et le colonel Edgard Ney, et son neveu Michel, fils du duc d'Elchingen. Parmi les généraux, on reconnaît Canrobert, Montebello, de Lourmel, Espinasse... Les ministres sont présents, ayant, auprès d'eux, le grand chancelier de la Légion d'honneur, le gouverneur des Invalides, les présidents des Chambres, les grands officiers de la Maison impériale, des diplomates français et étrangers... Cette délégation, portant une couronne d'immortelles, acclamée au dehors, accueillie, à son entrée, d'un murmure de sympathie, est celle des habitants de Sarrelouis, toujours fidèles. Point de bruit : les conversations se font discrètes comme à l'église. Devant cette statue drapée en catafalque, le recueillement est naturel [1].

1. Les détails sur l'inauguration sont tirés des journaux de l'époque, des

Un roulement de tambours, long et sinistre, annonce l'archevêque de Paris, Mgr Sibour, en chape noire, en mitre blanche, suivi d'un cortège de prêtres revêtus d'ornements de deuil. Les soldats, sur son chemin, présentent les armes. Tout le monde est debout. Le chœur sacré entonne le *De profundis;* le prélat psalmodie les saintes paroles de l'Absoute. Au chant du verset : *Requiem æternam dona ei, Domine*, on voit sangloter, soudain, le prince de la Moskowa et ses frères, remués de tant de souvenirs. Et, cependant, ce n'est pas ici l'acte de réparation décisif qu'ils voudraient pour la mémoire de leur père. Ces prières ne sont que consolantes; les hommages ne s'adressent qu'à l'héroïque soldat. On a rouvert sa tombe de condamné pour en faire sortir sa gloire, mais on n'a pas anéanti, avant de la refermer, l'affreuse condamnation. Elle est dans son cercueil; elle y sera toujours.

Mettons-nous au-dessus des malentendus et des passions politiques, des thèses de parti et des sentiments populaires. Quand les ministres de Louis-Philippe ont argué de l'état de notre civilisation pour refuser à la maréchale et à ses enfants la revision du procès du maréchal, ils ont pris un biais afin de ne pas tout dire. Quand Lamartine, au nom du Gouvernement provisoire, a décliné l'idée d'un décret cassant la sentence de la Cour des Pairs, il a laissé voir une impossibilité de réhabilitation formelle. Le procès de 1815, au point de vue du droit contingent et de l'équité, demeure entaché d'inexpiables vices : nul n'en disconvient. Par malheur, le fait matériel qui le remplit ne saurait être justifié en principe. Certes, Ney s'est trouvé, au retour de l'Empereur, en des circonstances poignantes. A-t-il agi par subit entraînement ou dans le but raisonné d'épargner à son pays la guerre civile ? On ne veut même plus le rechercher. Seulement, chargé par Louis XVIII de combattre le revenant de l'île d'Elbe, ayant accepté cette mission en termes non équivoques, il ne pouvait sans crime se rendre au conquérant à la première sommation, sans même essayer de lui faire obstacle. Que l'on invoque à son bénéfice l'atténuation des conjonctures, son manquement à sa parole n'en est pas moins réel et c'est ce qu'en aucun temps, sous aucun régime, on ne légitimera. La société doit réprouver les incorrections haineuses de la poursuite ; elle doit déplorer encore très amèrement l'effroyable rigueur, pleine de rancune, dont on a usé vis-à-vis d'un héros ; mais

documents conservés aux Archives de la Direction des Beaux-Arts, d'une lettre de Mme Rude à Mme Moyne du mois de janvier 1853, et de divers témoignages contemporains.

il n'est pas en elle de laver la mémoire d'un maréchal de France d'une trop authentique trahison. Voilà pourquoi la réhabilitation plénière de Ney ne sera jamais prononcée. Les occurrences inouïes où il s'est rencontré coupent court à nos indignations ; le drame de sa mort lui vaut notre pitié ; sa gloire éclatante fait oublier sa défaillance, que, pourtant, elle n'efface pas. Tout ce qui a été écrit contre cette vérité n'est que déclamation vaine. Ney glorieux a sa statue ; Ney malheureux a eu la consolation d'une prière ; Ney coupable reste au tombeau.

C'est fini des chants et des psalmodies mortuaires. On vient de faire tomber le drap noir dont le monument se voilait : l'homme de guerre apparaît, sur son piédestal, dans la magnifique furie de son allure. Acclamations, fanfares, salves d'artillerie font fracas ensemble et tout le peuple, jusqu'au Luxembourg, y fait écho. De nouvelles sensations nous pénètrent en même temps que nos émotions sont changées. Où est le brouillard qui s'étendait, tout à l'heure, traversé d'un rayon si pâle? — Comme nous baissions les yeux, le rayon l'a dissipé. Maintenant, le ciel se dore, les arbres défeuillés s'étirent dans la lumière joyeuse et dessinent leur ombre sur le sol clair. Devant la statue, le maréchal Leroy de Saint-Arnaud, ministre de la Guerre, réclame le silence, un rouleau de papier à la main. En petites phrases courtes et hachées d'ordre du jour, voici qu'il passe en revue les hauts faits de Michel Ney. Va-t-il s'arrêter au moment terrible? Non. Il tâche de pallier la faute, mais il l'avoue : « Ému des divisions de la Patrie, dit-il, l'âme du maréchal Ney se troubla comme s'étaient troublées, jadis, les âmes de Condé et de Turenne. Comme ces grands hommes, il a eu des torts, plus qu'eux il les a expiés. Aussi la postérité oubliera-t-elle sa faiblesse passagère et lui appliquera-t-elle le mot de Bossuet sur Condé : *Il parut alors avec ce je ne sais quoi d'achevé que les malheurs ajoutent aux grandes vertus...* »

Saint-Arnaud s'est tu ; Dupin s'avance et parle à son tour. L'attention est profonde. C'est sur le terrain juridique que se place, d'abord, l'ancien avocat du maréchal. Non, le jugement qui frappe le Brave des braves ne fut point juste. Pour rejeter les immunités qui le couvraient, pour avoir raison même de sa gloire, on ferma la bouche à ses défenseurs. L'illustre accusé protesta sur l'heure. Ses fils, une dernière fois, relèvent sa protestation à la face du ciel, sur le lieu même de son supplice, en présence de sa statue. Par degré, l'orateur s'échauffe : « Vous avez entendu le chef de l'armée vous rappeler, au nom du Gouvernement, les exploits du maréchal. Chacun de vous, en l'écou-

tant, s'est dit, au fond de son cœur : *Voilà, cependant, le guerrier que la réaction a sacrifié! Voilà le bras dont elle a privé la France!* Hélas! que ne s'est-on souvenu de ces belles paroles de Bossuet, en faveur de Condé, que je joins à celles que vient de citer M. le ministre de la Guerre : Tout est surmonté par la gloire de son nom et de ses actions immortelles... Il était réservé au neveu de l'Empereur de réparer l'outrage... Honneur aux hommes qu'on évoque ainsi de la tombe et qui se redressent devant la postérité, au milieu des cérémonies de la religion, aux acclamations de leurs concitoyens, et, *comme le maréchal Ney, dans l'attitude du commandement.* »

Ce vibrant discours excite un long enthousiasme. Il réveille si vivement les haines libérales contre le drapeau blanc et répond si bien à l'esprit de l'auditoire! Il s'accorde si justement aussi autour de l'œuvre de Rude! Personne n'a nommé le vieux sculpteur, mais ce bronze a crié son nom. Perdu dans un coin de tribune, il s'est senti tout inondé d'une mâle joie. Ce qu'il avait rêvé de faire, il l'a fait. Ce monument où revit le vainqueur d'Elchingen, le sauveur des derniers martyrs de la retraite de Russie, le soldat français par excellence, c'est lui qui l'a érigé de ses mains. Aux idées qui lui sont chères, il a donné encore cette consécration durable. A l'inerte matière, il a imposé, de nouveau, le sentiment de notre humanité. D'autres sont des modeleurs d'apparences humaines, nues ou vêtues; il communique, lui, à des créatures de marbre ou de métal, vraiment faites à notre image, la vraie flamme de notre vie. Ce n'est pas uniquement par l'exactitude des costumes qu'il est *moderne*, c'est par la profondeur même de ses conceptions, arrachées au cœur de la réalité. Et, lorsque les troupes, avant de s'éloigner, défilent au pied de la statue, il lui semble que le maréchal Ney se ranime pour les conduire lui-même, en ce carrefour funèbre où il commanda le feu de sa propre mort[1].

L. DE FOURCAUD.

(La fin prochainement.)

1. La statue du maréchal Ney a été payée à Rude en trois versements : 2,000 fr. en vertu d'un arrêté du 20 octobre 1852, 3,000 fr. en vertu d'un arrêté du 13 septembre 1853, et 15,000 fr. pour solde de tout compte, le 18 décembre de la même année. Les frais du piédestal ont dépassé de 7,000 fr. les prévisions du devis de Gisors (30,000 fr.). A cet excédent se sont ajoutés les frais de la cérémonie d'inauguration, s'élevant à 9,950 fr. La liquidation de toutes les dépenses a été faite au mois de mars 1854, en vertu d'un décret du 25 février autorisant un virement de fonds entre les crédits pour le tombeau de l'Empereur et pour le monument du maréchal sur le budget de l'exercice de 1853. Le monument du maréchal Ney a coûté, en tout, 66,950 francs, y compris les honoraires de l'architecte.

THOMAS LAWRENCE

ET

LA SOCIÉTÉ ANGLAISE DE SON TEMPS

(PREMIER ARTICLE.)

I

L'ŒUVRE



« Quelle magnifique carrière que celle de Lawrence! Exciter, à cinq ou six ans, une admiration tendre et passionnée; pleurer de jalousie, à neuf ans, devant une toile de Rubens; avoir eu pour père un apprenti comédien, un coureur d'aventures manquées, un aubergiste incapable de faire fortune, et se trouver de prime saut, sans frais de patience et de savoir-faire, le peintre favori des rois, des grands ministres, des enfants gracieux, de ces *ladies* enfin au doux et fier visage, au regard céleste, qui demandent grâce au monde pour l'aristocratie anglaise; passer sa vie à disposer de l'immortalité en faveur de tout ce qui la mérite par le génie ou la beauté; ne connaître

de l'amour que ce qui ne laisse pas de blessures dans le cœur; épuiser chaque jour l'opulence de la veille, à force d'être sûr de l'opulence du lendemain; puis, après soixante ans d'honneurs et de triomphes, s'éteindre doucement en écoutant la lecture de quelques belles pages employées par le génie d'un poète à célébrer celui d'un statuaire... voilà qui s'appelle être heureux! »

C'est en ces termes que Charles Blanc commence l'étude qu'il a consacrée à Thomas Lawrence dans l'*Histoire des Peintres*, étude dont il a eu le tort d'emprunter tous les éléments biographiques aux anecdotes plus ou moins fantaisistes de Feuillet de Conches. Mais à supposer même que les faits qu'il énumère suffisent en général pour constituer l'idéal du bonheur, et à supposer même qu'ils fussent exacts, quelque chose aura pourtant manqué toujours au bonheur de Lawrence. Cet homme, qui avait excité à cinq ans « une admiration tendre et passionnée », a eu depuis, jusqu'au bout, comme la vague appréhension de n'être pas un peintre de génie. Les femmes et les souverains le préféraient à tous ses confrères; mais leurs faveurs ne parvenaient pas à lui faire oublier que, aux yeux de quelques délicats, son art était superficiel, incomplet, hors de toute comparaison avec l'art de ses compatriotes Reynolds, Gainsborough et Hoppner. C'est là un supplice qu'il ne fut pas seul à connaître : lorsque la vogue n'achève pas du premier coup d'enivrer un artiste, il est rare qu'elle ne lui laisse pas un mélange d'amertume et de mélancolie. Mais le pis est que la nuance de dédain qu'il sentait sous les éloges des connaisseurs, Lawrence était volontiers enclin à l'éprouver lui-même pour son art. C'était un homme d'une intelligence très haute, amant passionné des maîtres. La pénétrante finesse de son sens critique, qui lui avait permis de réunir dans son atelier une collection de chefs-d'œuvre, l'a toujours empêché par ailleurs d'avoir une trop haute opinion de son propre talent. Il n'avait pas en lui-même l'imperturbable confiance de son contemporain Turner, qui se croyait, de bonne foi, le plus admirable des peintres de tous les temps. Et j'imagine que souvent, dans son atelier, la vue d'un Van Dyck ou d'un Véronèse a dû suggérer de tristes comparaisons à cet homme « si parfaitement heureux », qui, à tous les moments de sa vie, se jurait de renoncer désormais aux tentations de la mode; qui, d'année en année, se faisait l'illusion d'être enfin sur le bon chemin, et reconnaissait ensuite avec désespoir que le but rêvé s'éloignait indéfiniment.

Après sa mort, le destin de son œuvre fut encore plus triste. Les critiques ont continué à trouver ses portraits charmants, mais à les

considérer comme des articles de mode plutôt que comme des créations artistiques. On a gardé pour lui une indulgence dont il aurait préféré qu'on le tînt quitte, et après s'être enchanté les yeux de ses peintures



MISTRESS SIDDONS, D'APRÈS UN DESSIN DE THOMAS LAWRENCE.

ce sont les peintures de Reynolds et de Gainsborough que l'on a admirées.

« Pas une de ses toiles où la tête de l'original ne respire, où elle ne vive. » C'est Charles Blanc qui reconnait cela de Lawrence, pendant qu'il a ses tableaux sous les yeux et ne songe qu'à eux. Mais dès qu'il

veut porter un jugement d'ensemble la note dédaigneuse reparait. « Entre Reynolds et Lawrence, dit-il, quelle différence! Combien l'art de ce dernier est maniéré et factice!... Il eut toutes les apparences et tous les prestiges du talent, sans en avoir la sincérité. Il fut un grand peintre à côté du vrai; il substitua le galvanisme à la vie : il fut sublime dans la manière. »

C'est à peu près dans les mêmes termes que Lawrence a été jugé par tous les critiques. Lord Ronald Gower, qui vient de lui consacrer dans la collection anglaise des *Great Artists* un petit volume excellent, ne manque pas une fois à rappeler que son art est de qualité inférieure. « Si Lawrence avait suivi le conseil de Reynolds, dit-il, s'il avait étudié davantage la nature et s'était moins soucié de la mode, il aurait obtenu sans doute une niche plus haut placée dans le temple de la Renommée et un renom plus brillant parmi les grands peintres anglais. » Ailleurs, le même écrivain dit de lui « qu'il avait un grand talent, mais que le génie lui a toujours manqué ».

Et ce qu'il y a de plus lamentable dans cette affaire est que, à notre sens, Lawrence et ses critiques se sont trompés. Non, le génie n'a pas manqué à ce peintre, malgré son continuel souci d'être à la mode, et l'angoisse qu'ensuite il en éprouvait. Et si l'Angleterre a produit deux peintres d'un génie plus haut, Gainsborough et Constable, c'est assurément à Lawrence que revient le premier rang après ces deux maîtres immortels. Il y a bien aussi Reynolds, à tant d'égards un admirable artiste : mais celui-là est grand par la ferme volonté qu'il eut toujours de l'être, par la noblesse d'âme, la conscience et la résolution qu'il fait voir dans son œuvre. Avec un tempérament comme celui de Lawrence, nul doute qu'il lui eût été supérieur; tel qu'il est, il marque simplement dans l'histoire de l'art le triomphe de la patience et de l'obstination.

J'avoue qu'au surplus il serait malaisé de prouver par des faits précis le génie de Lawrence. Il ne faut pas chercher chez lui, comme chez Gainsborough, une délicatesse subtile et quasi morbide de l'œil, avec une science technique solide, variée à l'infini, et le charme d'une mystérieuse poésie sensuelle. Il n'y faut point chercher non plus, comme chez Constable, une vision pénétrante et harmonieuse de la nature extérieure, une observation toujours sûre, nouvelle, hardiment exprimée. Son dessin est jusqu'à la fin resté assez banal, banal plutôt que défectueux pourtant, car ses fautes semblent le plus souvent lui avoir été commandées par le soin de l'effet général qu'il voulait produire. Son coloris, au premier abord, semble monotone :

on s'afflige de revoir sans cesse les mêmes chairs rouges, avec les mêmes touches de lumière disposées aux mêmes points. Et comme Lawrence tenait davantage à l'éclat qu'à la durée de ses couleurs, beaucoup de ses portraits ont déjà passé au noir en s'écaillant, ce qui achève de les faire paraître assez peu différents les uns des autres.

C'est cependant un grand, un très grand coloriste que Thomas Lawrence. L'impression de monotonie vient surtout du nombre énorme de ses portraits : il est difficile de renouveler indéfiniment ses effets lorsqu'on fait des portraits du matin au soir pendant soixante-dix ans. Mais en réalité il n'y a pas un portrait de Lawrence où l'on ne puisse découvrir des détails originaux, un agencement particulier des lumières, une harmonie spéciale des chairs et du costume. Et il n'y a pas un de ces portraits où le coloris ne soit d'une intensité, d'une fraîcheur, d'un éclat sensuel tout à fait remarquables.

Les figures des modèles sont en général d'une ressemblance extrême. Leurs attitudes paraissent souvent convenues et théâtrales, à moins que la recherche exagérée du naturel ne conduise le peintre à des inventions d'une fausse simplicité légèrement ridicule. Mais l'expression du visage est aussi forte, aussi vivante, aussi personnelle, que chez les plus parfaits maîtres du genre. Lawrence a été, sans contredit, le physionomiste le plus pénétrant de l'École anglaise. Chacun des personnages qu'il a représentés a dans le regard et le sourire une expression individuelle qui renseigne plus sûrement sur sa condition et son caractère que les récits des historiographes.

Mais ce n'est point pour la connaissance des personnages dont s'occupent les historiographes, des souverains, des diplomates et des banquiers fameux que cet art de Lawrence est surtout précieux. Il vaut davantage encore à nous faire connaître et aimer ces adorables jeunes femmes dont à peine nous savons les noms, dont ainsi il nous est facile d'imaginer à notre guise le tempérament et l'histoire. A ce point de vue, aucun peintre n'est comparable à Lawrence. Aucun ne suggère comme lui un monde d'exquises imaginations, de respectueuses passions intellectuelles, de conversations idéales. Ses modèles féminins prennent dans ses tableaux une vie si charmante et si familière, que pas un moment le respect dû aux œuvres d'art ne nous empêche de les adorer.

Lawrence parvient à ce délicieux effet par la subtilité de son observation et la chaleur de son coloris; mais ces qualités ne nous toucheraient pas si profondément s'il n'y avait joint une façon de génie sensuel et lascif, qui anime d'une vie extraordinaire les

aimables figures représentées. Que le génie de Lawrence ait été d'un degré inférieur, qu'il lui ait manqué l'élévation, la noblesse, la pureté classique, ce n'en est pas moins un génie très original, et d'un pouvoir très durable. On peut reconnaître que la mode seule, dans son œuvre, est promue à une dignité artistique : mais cette promotion est-elle donc si banale, et la dignité de l'art ne suffit-elle pas à tout justifier?

Le Louvre, malheureusement, ne peut guère nous servir à appuyer notre jugement. L'unique portrait peint de Lawrence que nous y ayons, le malheureux portrait du *Comte Charles Whitworth* (gravé en 1814, par Turner, acheté, en 1881, à la vente Sackville Bale, pour la somme de 9,190 francs) est une des œuvres les plus médiocres du peintre. Le fâcheux état de sa conservation achève d'ailleurs de lui enlever toute importance, malgré qu'il y ait dans le port de la tête et dans le regard assez d'expression pour révéler un maître. Dans la galerie des pastels, un portrait de femme peut tout au plus donner l'idée de l'élégance naturelle de l'art de Lawrence et de son habileté à traiter les plis de la bouche et le mouvement des yeux. Mais on pourrait trouver à Paris même assez de Lawrence de premier ordre pour prouver de la plus triomphante façon l'originalité et la variété de ce peintre si injustement déprécié. M. Groult, M. le comte Pozzo di Borgo, M. Édouard André possèdent, signés de Lawrence, quelques-uns des plus beaux portraits qui aient jamais été peints. Et pareillement la superbe collection de gravures de M. Berardi permet d'apprécier dans toute sa variété le génie de Lawrence, dont le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque ne peut fournir qu'une idée tout à fait insuffisante.

A Londres, la National Gallery, le Musée de South Kensington, la Galerie Nationale des Portraits, le Musée de Burlington House, contiennent un grand nombre de tableaux du maître; à Windsor aussi les Lawrence abondent. Mais en Angleterre comme en France c'est aux collections particulières qu'appartiennent les œuvres de premier ordre, et c'est seulement dans les expositions que le génie de Lawrence peut être pleinement apprécié.

L'aventure de ce peintre est, toutes proportions gardées, la même qui échut à son prédécesseur Rubens, le seul des maîtres classiques dont il se rapproche en quelques points. Comme Rubens, Lawrence a laissé trop de tableaux, et sa fécondité nous a rendus injustes pour ses aptitudes naturelles. Comme Rubens aussi, il a eu le tort de ne pas soigner suffisamment l'exécution de ses ouvrages : plusieurs de ses

peintures ont été achevées par ses élèves, et il en est résulté un discrédit général sur l'ensemble de son œuvre.

J'ai toujours pensé que le véritable service à rendre à la mémoire de Rubens serait de dresser la liste de ceux de ses tableaux qui sont entièrement de sa main, et où il s'est dûment appliqué : on verrait alors se dégager un homme extraordinaire, à coup sûr le plus grand de tous les peintres, car aucun n'a eu plus de variété, ni plus d'émotion, ni un sentiment plus profond de la beauté, ni plus de finesse, de pénétration et de véritable élégance. Et je crois aussi qu'il serait intéressant d'éliminer de l'œuvre de Lawrence tous les portraits où il n'a songé qu'à faire vite, et à fixer simplement la ressemblance de ses modèles. Il resterait encore, ce travail fini, assez d'œuvres d'un art très personnel, d'une vigueur et d'une harmonie admirables, pour montrer que la mode, en l'élisant jadis comme son favori, n'avait pas fait un si mauvais choix : ou plutôt encore que les qualités qui avaient valu à Lawrence les faveurs de la mode n'étaient pas, à beaucoup près, les seules ni les plus précieuses de ses qualités. Mais c'est là un travail que l'on ne saurait faire sans esquisser auparavant la biographie du peintre. L'étude des principaux événements de sa vie est une préparation indispensable à l'intelligence de son œuvre. Cette étude, d'ailleurs, nous sera rendue facile par d'excellents travaux historiques, au premier rang desquels doivent être cités les ouvrages d'Allan Cunningham et de lord Ronald Gower, et que vient compléter sur plusieurs points essentiels la correspondance, presque entièrement publiée, du maître.

II

ENFANCE ET JEUNESSE.

Thomas Lawrence est né le 4 mai 1769 à Bristol. Son père tenait dans cette ville une petite auberge, à l'enseigne du *Lévrier blanc ;* mais ce n'était pas un aubergiste ordinaire. Fils d'un pasteur, il avait été lui-même d'abord avocat, et c'est seulement peu de temps avant la naissance de son fils qu'il avait troqué son premier métier contre la profession moins distinguée mais plus lucrative de maître-tavernier. Encore cette profession même ne paraît-elle pas avoir été bien lucrative pour un homme d'humeur si mobile : car Tommy avait à peine

quelques mois lorsque ses parents quittèrent Bristol pour aller tenter la fortune, sans plus de succès d'ailleurs, dans la petite ville de Devizes. C'est là, à l'enseigne de l'*Ours noir*, que l'enfant reçut ses premières leçons. Son père, qui aimait la poésie bien davantage qu'il ne sied à un aubergiste, lui apprit à lire dans Shakespeare, dans Milton, et dans les recueils des poètes du temps. L'enfant non seulement eut vite fait d'épeler ces poèmes, mais, à mesure qu'il achevait de les épeler, il se trouvait les savoir par cœur et pouvait réciter, au hasard, tels passages qu'on lui indiquait.

Les leçons de dessin qu'il reçut dans ses premières années ne semblent pas avoir été moins profitables : car ses biographes racontent qu'à cinq ans, lorsqu'il avait suffisamment étonné les dignes clients de l'*Ours noir* en leur récitant des odes de Collins ou des scènes de Shakespeare, il descendait de la table où on l'avait hissé, et exécutait les portraits de ses auditeurs.

De telles aptitudes, dans une petite ville, ne pouvaient manquer d'exciter l'attention. On vint en foule passer la soirée à l'*Ours noir* pour entendre le jeune prodige et recevoir de lui, par-dessus le marché, un beau portrait au fusain. Un soir, le fameux Garrick se trouvait dans l'assistance ; il fut charmé, et, caressant les cheveux bouclés de l'enfant, il lui dit : « Mais qu'est-ce que tu veux être plus tard, acteur ou peintre ? »

Les biographes qui nous ont conservé cette anecdote, au demeurant assez banale pour pouvoir être vraie, ont négligé de nous transmettre la réponse de Tommy. J'imagine que l'enfant, si on l'avait laissé répondre selon son cœur, aurait dit que son rêve était d'être joueur de billes ou encore un petit gentleman vêtu à la mode et dispensé de monter sur les tables quand il avait envie de dormir. Mais sans doute fut-ce le père qui se chargea de la réponse, et sans doute l'espoir de la protection de Garrick lui fut-il une raison de plus pour destiner son fils au métier d'acteur. Toujours est-il qu'il l'y destina, car jusqu'à neuf ans l'enfant ne cessa pas d'apprendre et de réciter d'innombrables morceaux dramatiques.

Mais le père de Lawrence était un excellent homme, qui, tout en se réjouissant de l'argent que lui rapportait son Tommy, n'en chérissait que davantage ce précieux enfant. Et l'on raconte qu'il se résigna de fort bon cœur à faire un peintre de son fils, le jour où celui-ci vint lui dire qu'il avait vu, à Corsham House, un tableau de Rubens si beau, qu'il s'était juré en pleurant d'arriver à en faire autant. Le pauvre Lawrence avait raison de mêler des larmes à cette noble réso-

lution : toute sa vie il ne devait point cesser de se répéter le même serment, et toute sa vie il devait trouver des obstacles pour l'empêcher de le réaliser. On ne peut guère songer à égaler Rubens lorsqu'il s'agit de gagner vite le dîner de sa famille en exécutant le portrait d'une grande dame, qui demande seulement à être peinte à la fois ressemblante et plus belle que nature. Et on ne peut guère songer davantage à imiter Rubens lorsqu'il s'agit de maintenir à travers les années l'éclat d'une réputation mondaine, de subvenir aux énormes dépenses d'une vie fastueuse, de payer des dettes toujours croissantes, et de récompenser de leur sourire les plus belles femmes de son temps en les peignant à leur goût. Aussi le malheureux Lawrence ne trouva-t-il jamais le temps de se mettre à faire du grand art : il en souffrit cruellement, jusqu'au bout de sa carrière. Mais nous croyons pour notre compte que le grand art n'y perdit rien, car les maîtres sont au demeurant de fort bons princes et consentent toujours à mettre un reflet de leur génie dans les œuvres de ceux qui savent les aimer.

A neuf ans Lawrence était peintre : peintre, ou plutôt dessinateur, car ce sont uniquement des portraits au fusain relevé de pastel qu'il exécuta depuis lors jusqu'au moment de son admission à l'Académie royale de Londres.

Ses parents, désormais assurés d'avoir un gagne-pain commode et agréable, quittèrent l'auberge de l'*Ours noir* comme ils avaient quitté celle du *Lévrier blanc*. Ils se mirent à pratiquer une existence nomade, vivant tantôt à Oxford, tantôt à Bath, partout où le petit Tommy pouvait trouver de lucratives commandes. Le métier que faisait alors l'enfant est resté, aujourd'hui encore, malgré la photographie, un métier capable de faire vivre son homme, dans cette Angleterre où les coutumes se conservent à travers les siècles. Les villes d'eau anglaises, Bath, Folkestone, Brighton, voient revenir tous les étés une caravane de portraitistes des deux sexes, qui exécutent en une séance, au fusain ou au pastel, moyennant une livre sterling, le portrait des baigneurs et baigneuses avec embellissement garanti. Je n'oublierai jamais le touchant spectacle auquel j'assistai, il y a quelques années, sur la plage de Bath. Une jeune fille en lunettes, toute petite et jolie infiniment dans son apparence souffreteuse, s'épuisait à vouloir fixer sur une énorme feuille de papier les traits de quatre enfants bruyants et batailleurs qui, à tout moment, interrompaient la séance pour se donner des taloches ou pour tirer la jambe d'un camarade qui passait. On m'a raconté l'histoire de la

portraitiste : c'est la fille d'un pasteur que l'ivrognerie a fait chasser de sa place; on lui donne une livre par portrait qu'elle fait, et il y a trois ans qu'en outre des sommes envoyées à ses parents, elle économise pour avoir un jour de quoi entrer à l'atelier Julian, et apprendre la peinture.

Les portraits exécutés par Lawrence dans ces années d'enfance sont, pour la plupart, comme ceux que dessinait à Bath la jeune miss en lunettes, des portraits de forme ovale représentant le modèle en buste, grandeur demi-nature. Le charmant portrait de femme de Lawrence que contient aujourd'hui la petite salle anglaise des pastels, au Louvre, et qui appartient à une date très postérieure, peut assez bien donner l'idée de la méthode employée dans ces premiers portraits du jeune homme. Un des spécimens les plus caractéristiques qui nous en soient restés est le portrait de la belle *Georgina, duchesse de Devonshire*, pieusement conservé encore à Chiswick House. On possède encore un autre portrait important de cette époque, une esquisse au crayon de la fameuse *Mistress Siddons*. Cette esquisse a été dessinée à Bath en 1782, elle porte une dédicace au comte de Brühl, et est signée *T. Lawrence, œt. 13.*

C'est le premier portrait que nous possédions de cette femme illustre, la plus grande actrice de son temps, et sans doute aussi la femme de tous les temps dont les peintres ont le plus souvent recommencé le portrait. On sait qu'elle a fourni à Reynolds et à Gainsborough le sujet de deux chefs-d'œuvre, la *Muse tragique* du Musée de Dulwich et la *Femme au chapeau* de la National Gallery. En 1868, l'exposition de portraits du Musée de South Kensington contenait, entre autres portraits de Mistress Siddons, une très belle peinture de Romney. Lawrence devait plus tard retrouver à Londres son ancien modèle de Bath, et faire d'après elle bien d'autres portraits. Il en fit un, par exemple, où il représenta mistress Siddons en pied, lisant le *Paradis perdu;* il en exposa d'autres à la Royal Academy, en 1797 et en 1804; et nous avons bien le souvenir d'en avoir vu une demi-douzaine dans diverses expositions.

Mistress Siddons appartenait d'ailleurs à une famille qui a fourni à Lawrence un nombre considérable de modèles, tant pour le portrait que pour la grande composition allégorique. Elle était la fille du comédien Roger Kemble, la sœur de la charmante actrice Mistress Twiss, dont nous avons aussi le portrait par Reynolds (1784), et aussi du fameux John Philip Kemble, dont Lawrence a fait tour à tour un *Hamlet*, un *Caton*, un *Coriolan*, un *Richard III*, etc. On sait enfin que

Mistress Siddons a eu deux filles, mortes très jeunes l'une et l'autre,



LADY ACLAND ET SES ENFANTS, PAR THOMAS LAWRENCE.

qui toutes deux furent peintes par Lawrence, qui toutes deux aussi en furent aimées, et l'aimèrent jusqu'à en mourir.

Née pour ainsi dire sur les planches, Mistress Siddons accompagna ses parents dans leurs pérégrinations dramatiques, jusqu'à ce

que, vers sa quinzième année, son père la mit dans une pension, s'imaginant la guérir ainsi d'un attachement romanesque pour un jeune acteur de la troupe. Mais la pension n'y fit rien, et trois ans après, le 26 novembre 1773, Sarah Kemble devint Mistress Sarah Siddons. C'est seulement en 1775 qu'elle joua pour la première fois à Londres, dans le rôle de Porcia, du *Marchand de Venise;* encore la trouvons-nous de nouveau, les années suivantes, engagée dans des troupes de province, à Birmingham, à Manchester, à Bath, où la vit et la peignit pour la première fois le jeune Lawrence. C'est à Bath aussi que la vit le fameux dramaturge Shéridan, et qu'il fut assez frappé de ses qualités dramatiques pour lui ménager un engagement au théâtre de Drury Lane. Sarah Siddons débuta à Drury Lane le 10 octobre 1782 : dès ce jour, elle fut la plus célèbre des actrices anglaises. Son rôle préféré était Lady Macbeth; et les témoins affirment que dans tous les rôles de Shakespeare, elle était d'un naturel et d'une puissance d'émotion incomparables. La nature l'avait bien douée d'ailleurs pour ces rôles héroïques. Ses innombrables portraits, qui d'ailleurs lui prêtent les physionomies les plus diverses, et ne ressemblent l'un à l'autre en aucune façon, ont ce seul point commun de nous la faire voir dans des attitudes d'une élégance harmonieuse et pleine de noblesse. Rien d'étonnant, au reste, que ses portraits ne se ressemblent pas : car tous ceux qui ont connu Mistress Siddons s'accordent à dire que ses traits étaient changeants au possible, que son visage était en somme d'un type trop accentué pour être joli, mais que, sur la scène, la passion la transfigurait absolument. Ses yeux en particulier pouvaient revêtir tour à tour vingt expressions contraires, sous de magnifiques sourcils dont elle savait jouer avec une aisance infinie.

Il est plus facile de vanter le talent de Mistress Siddons que d'apprécier longuement les premiers portraits du jeune Lawrence. Ces portraits approchent pour la plupart davantage de nos photographies que d'œuvres ayant une valeur artistique. Le dessin, sans être précisément incorrect, est un dessin gauche et banal; la pose ni l'expression n'ont rien d'intéressant. En revanche, le sens quasi-photographique de la ressemblance y apparaît déjà à un degré extraordinaire, et l'on dirait même que l'enfant voit avec une telle justesse les traits de ses modèles, qu'il lui est impossible de les embellir. Sa *Duchesse de Devonshire,* de Chiswick House, n'a rien d'une beauté à la mode, et son dessin de *Mistress Siddons* nous fait voir une laideron, si on le compare avec les portraits ultérieurs exécutés par Lawrence d'après le même modèle.

N'importe : les modèles n'en étaient pas moins ravis, et lorsque le jeune Lawrence vint pour la première fois à Londres, à 18 ans, en 1787, il avait déjà recueilli assez d'argent pour faire vivre ses parents et assez de renommée pour trouver, même dans la capitale, une abondante clientèle. Mais ce n'est pas pour faire des portraits que Lawrence était venu à Londres : il voulait apprendre la peinture, devenir un véritable artiste, et, comme il se l'était juré à Corsham House, « en faire autant que Rubens ». Il se choisit un logement à Leicester Fields, dans le voisinage de Reynolds, dont il se proposa de suivre assidûment les leçons. C'était alors un très beau jeune homme, aux traits fins et réguliers, avec les yeux brillants, et de longs cheveux châtain tombant en boucles sur ses épaules.

Reynolds était avant tout un homme de volonté et d'intelligence. J'imagine que les conseils qu'il donna à Lawrence eurent toujours un caractère plus théorique que pratique, et que, tout en lui recommandant sans cesse de suivre la nature, il ne lui en indiqua pas très nettement les moyens. Lorsqu'on observe année par année les progrès du jeune peintre, on s'aperçoit qu'il en a pris la source en lui-même et dans l'étude des maîtres, et que l'expérience seule a peu à peu modifié sa façon de concevoir le portrait.

Aussi bien, Lawrence avait besoin de gagner de l'argent, et il ne lui était permis de suivre la nature que dans le degré où s'en accommodaient les modèles qui daignaient s'adresser à lui. Il essaya d'abord, il est vrai, de se consacrer à ce que le vieux Reynolds et lui-même entendaient par le grand art, c'est-à-dire en somme la grande composition, ou encore la grande machine. En 1788, il peignit pour M. Richard Payne Knight, un *Homère récitant ses poèmes aux Grecs;* mais ni dans son atelier, où il le fit voir aux amateurs, ni à la Royal Academy, où il l'exposa en 1791, ce tableau n'eut aucun succès. La vérité est qu'on était fatigué des allégories, et que Homère, même peint par Reynolds ou Romney, n'aurait plus à cette date intéressé personne.

Voilà donc le malheureux Lawrence une première fois rebuté dans sa tentative d'aborder le grand art; et, peu de temps après, le voici, au contraire, tout d'un coup devenu fameux comme portraitiste à la mode, avec un portrait qui reste aujourd'hui encore un chef-d'œuvre, cette délicieuse *Miss Farren*, debout, vêtue d'un manteau de fourrures et portant un manchon, tandis qu'autour d'elle fleurit et rayonne un léger paysage d'été.

Miss Farren était alors une actrice en vogue. Elle avait fait à

Lawrence la faveur de lui promettre quelques séances et l'on raconte que, lorsqu'elle entra dans l'atelier du peintre, Jermin Street 41, elle eut, pour défaire son grand john-cloak blanc un mouvement si joli, que Lawrence la supplia de se laisser peindre dans cette attitude.

Le tableau, exposé à la Royal Academy en 1798, valut à Lawrence un triomphe inouï. Les critiques le comparèrent au portrait de *Mistress Billington en Sainte Cécile*, de Reynolds, et plusieurs reconnurent la supériorité du nouveau venu. La situation, d'ailleurs, était favorable pour un débutant. Le vieux Reynolds, à demi aveugle, ne produisait plus guère; Gainsborough était mort, Romney s'était retiré de Cavendish Square à Hampstead, et n'avait plus pour lui qu'une faction. Seul restait en face de Lawrence son rival Hoppner, protégé spécialement par le duc de Galles; mais la faveur du public valait bien celle du duc de Galles. D'ailleurs, la faveur de la cour ne manquait pas non plus à Lawrence. Dès 1789, un portrait du duc d'York avait figuré à l'exposition de la Royal Academy; en 1790, en même temps que le portrait de Miss Farren, Lawrence y avait envoyé un portrait de la reine et un portrait de la jeune princesse Amélie. Ce dernier portrait tomba plus tard entre les mains d'un brocanteur de Soho Square, qui le revendit à Lawrence lui-même, peu d'années avant sa mort.

Mais le succès du portrait de *Miss Farren* mit le comble à la popularité de Lawrence. Le roi George III en conçut pour le jeune peintre une telle admiration qu'il exigea son admission au titre de membre associé de l'Académie Royale, malgré que Lawrence n'eût encore que 21 ans, et qu'un décret de George III lui-même eût interdit de conférer ce titre à un peintre âgé de moins de 24 ans. Aussi les registres de l'Académie ne manquent-ils pas à signaler l'irrégularité de cette nomination. « En novembre 1791, y est-il dit, M. Thomas Lawrence fut élu associé de la Royal Academy dans un âge beaucoup moins avancé que celui où ont été admis tous les autres membres de la société. »

Cette bonne fortune inouïe ne pouvait manquer de valoir au jeune homme d'ardentes inimitiés. L'écho s'en retrouve dans les journaux et les pamphlets du temps. Mais Lawrence paraît avoir toute sa vie désarmé les rancunes par la simplicité, la douceur et la bienveillance de son caractère. Ces précieuses qualités d'ailleurs devaient continuer toute sa vie à le faire aimer de tous et à lui valoir les plus rares faveurs. C'est ainsi que vers le même temps où il fut reçu à l'Académie Royale, il fut également nommé membre de la *Société des Dilettanti*, cercle aristocratique entre tous et d'accès difficile, qui dérogea pour

lui seul à sa règle de n'admettre que des personnes ayant fait le voyage d'Italie. Et ce fut encore Lawrence qui, lorsque Reynolds mourut, le remplaça dans la fonction de peintre de la Société, malgré qu'il n'eût toujours pas fait le voyage d'Italie.

Le portrait de Miss Farren, première grande source de la gloire de Lawrence, appartient aujourd'hui à lord Wilton, petit-fils de Miss Farren, qui, pareille à beaucoup d'actrices anglaises, devait échanger son nom de théâtre contre un nom princier, et qui devint en 1797 duchesse de Derby. Lawrence en peignit une réplique, qui a appartenu à M. Grant, et qui fait partie depuis 1863 de la collection de M. Smith.

Le portrait de Lawrence a donné matière à un des chefs-d'œuvre de la gravure, l'admirable planche que nous reproduisons ici. L'histoire même de cette gravure, d'ailleurs assez amusante, prouve le rapide et brillant succès du tableau original. Cette gravure, en effet, qui passe pour un des chefs-d'œuvre de Bartolozzi, est en réalité surtout l'œuvre d'un graveur assez obscur, C. Knight, et c'est plus tard seulement que le fameux Bartolozzi a été chargé par l'éditeur d'en revoir et d'en compléter le travail. La vogue du tableau aura sans doute décidé ce brave homme à faire un gros sacrifice pour pouvoir mettre au bas de la reproduction le nom du graveur à la mode.

Voici en effet ce qui résulte des recherches de M. Andrew W. Tuer, consignées dans son excellent travail sur *Bartolozzi et son Œuvre*. Une épreuve du premier état porte au bas la signature : *C. Knight sculps*, *1791*. Le nom, *Miss Farren*, est écrit en caractères à la main, et la planche indique au-dessous : *Londres*, *publié le* 25 *février* 1791 *par J. Jeffryes*, *Ludgate Hill*. L'épreuve définitive porte le même nom d'éditeur, le même titre et la même date, mais le nom du premier graveur est effacé, sans être encore remplacé par un autre nom; tandis qu'en revanche (trait caractéristique) le nom du peintre est cette fois indiqué. Enfin une troisième épreuve contient décidément, à côté du nom de Lawrence, le nom du nouveau graveur, F. Bartolozzi.

Ajoutons, pour compléter l'histoire de cette belle gravure, qu'un nouveau tirage en fut fait lorsque Miss Farren devint Lady Derby. La planche porta désormais le titre de *Lady Derby*, avec au-dessous : *Publié le* 15 *mai* 1797 *par Bull et Jeffryes*, *Ludgate Hill*. En 1836, la gravure devint la propriété de J. P. Thompson, Dean Street, qui en fit un nouveau tirage.

T. DE WYZEWA.

(*La suite prochainement.*)

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

IV

LE FAUBOURG SAINT-GERMAIN.



La voie qui conduit de la Seine au Palais du Luxembourg peut être regardée comme une limite idéale entre l'Université dont elle avoisinait les anciennes murailles et la partie plus moderne qu'on appelle habituellement le faubourg Saint-Germain. Le noyau primitif de ce quartier avait été l'ancienne abbaye, autour de laquelle s'était développé d'abord un bourg et plus tard un faubourg qui remplacèrent des terrains vagues et le Pré-aux-Clercs appartenant au monastère.

La rue de Seine, première section de cette voie, quoique étant la plus ancienne, ne présente que des maisons de rapport dépourvues d'intérêt artistique. Les beaux hôtels qui y étaient bâtis ont disparu

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV, p. 185, 394 et 467.

sans laisser de traces, à l'exception de celui de la reine Marguerite de Valois, plus tard propriété des Mirabeau, dont la maison n° 6 conserve encore une partie de la façade surmontée de lucarnes dans le style du xvie siècle. La muraille opposée formait une rotonde précédée d'un vaste perron, s'étendant sur d'immenses jardins qui se couvrirent plus tard de maisons, et dont les Petits-Augustins constituaient une annexe. Au n° 56 de la même rue, M. Daly a relevé [1] les fenêtres et les balcons d'une maison construite sous le règne de Louis XV. En nous détournant un instant de notre route, nous rencontrerons dans la rue Visconti, n° 11 (autrefois rue des Marais), l'hôtel de Rannes où ont habité successivement Racine, Adrienne Lecouvreur et Mlle Clairon. La maison conserve encore la rampe de fer de son escalier [2], et les dispositions du xviie siècle.

La rue de Tournon ouverte postérieurement et mise en communication directe avec la rue de Seine, est plus riche en hôtels historiques. Le premier, situé au n° 6, et connu sous le nom de l'hôtel de Ventadour, a été reconstruit en 1713 par le financier Chartrain de Saint-Aignan, dans les mains duquel il était passé. Il s'élève au fond d'une vaste cour s'annonçant sur la rue par un portail à colonnes sur le fronton duquel sont couchées deux figures allégoriques. Les appartements intérieurs avaient été enrichis par Chavanne, peintre du Roi, de peintures dont il ne reste plus de traces, les fresques qui décorent le grand escalier ayant été trop souvent retouchées pour qu'on puisse y reconnaître une main particulière. L'hôtel de Nivernais, n° 80, qui lui fait suite, avait appartenu au favori de Marie de Médicis, Concini maréchal d'Ancre; il fut restauré et décoré à la fin du xviiie siècle sur les dessins de Peyre, qui appela, pour le seconder dans son travail, les meilleurs artistes de son époque. Toute la sculpture d'ornement fut confiée à Gilles-Pierre Cauvet d'Aix, architecte de Monsieur le comte de Provence, le plus délicat compositeur du règne de Louis XVI. L'exécution des plafonds et des peintures était due à Durameau, Hubert Robert et Julien de Parme. Depuis la transformation de cet hôtel en caserne, toute la décoration intérieure que Thiery décrit avec tant de complaisance, a été enlevée; il ne reste plus de traces du passage de Cauvet que dans quelques ferrures de portes et de fenêtres qui ont conservé leurs délicates ciselures en cuivre, dans plusieurs cheminées de marbre et dans deux pièces dont

1. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, Louis XV, pl. 21.

2. *Bulletin de la Société des Monuments Parisiens*, 1888, n° 8, p. 119.

l'une est ornée de fines boiseries formant alcôve, ainsi que dans la belle porte à vantaux sculptés, avec un marteau du temps, qui occupe le centre du portique à colonnes et à trophées.

L'hôtel d'Entraigues, n° 12, est un bon spécimen de l'architecture de l'époque de Louis XVI, dont on trouve de nombreux modèles dans les ouvrages de Deneufforge. La façade de la maison, sa large porte à profils rectilignes, ses fenêtres et ses appuis de balcons [1], sont conçus dans un style froid, qui n'est cependant pas exempt de grandeur.

Dans la rue de Condé s'ouvrait jadis la résidence appartenant à cette famille princière, sur l'emplacement de laquelle on a créé le quartier et le théâtre de l'Odéon. Notre ami, M. Eugène Müntz, nous signale un salon de la maison n° 14, qu'il habite, pour lequel Ignace-François Parrocel a peint en grisaille les *Quatre Saisons*. Ces sujets sont personnifiés par des enfants qui portent la signature : I.-F. Parrocel, 1776.

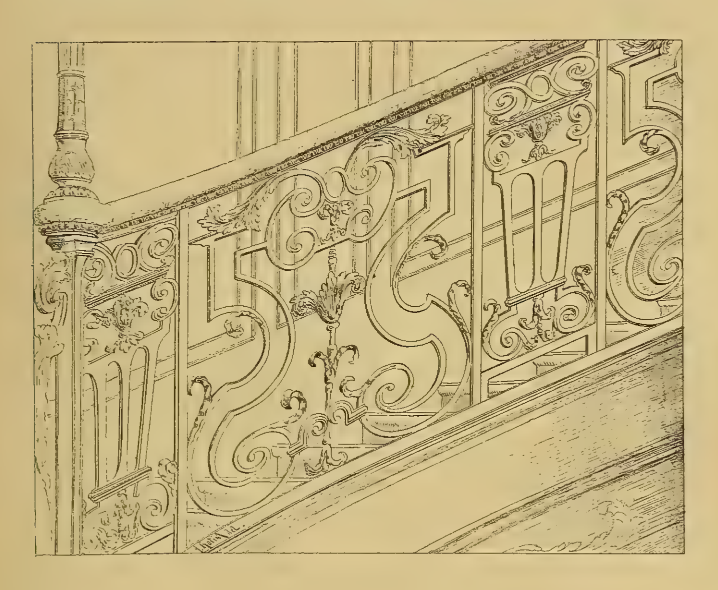
L'hôtel de Sourdeac (rue Garancière, n° 8), œuvre de Daniel Guittard reproduite par Marot, est construit dans les proportions colossales et majestueuses du XVIIe siècle. Les puissants pilastres de la façade extérieure semblent des contreforts empruntés aux édifices du moyen âge, tandis que la cour intérieure est entourée d'un ordre de pilastres ioniques à consoles, à clefs et à ornements sculptés, contenant les appartements du rez-de-chaussée. L'effet général de cette façade est malheureusement gâté par un attique moderne que rien ne justifie. L'hôtel n'a conservé de sa décoration intérieure qu'une rampe d'escalier et les boiseries sculptées d'un salon du premier étage, dont les dessus de portes sont ornés de peintures. Auprès de cette demeure est une fontaine encastrée dans le mur des communs du Petit-Luxembourg, construits par G. Boffrand, dont le jet est alimentée par un joli mascaron de bronze.

Une des pièces de la maison de la rue Saint-Sulpice, n° 34, était décorée de deux portes à vantaux de l'époque de Louis XV, dont les médaillons sculptés représentaient des sujets tirés des Fables de la Fontaine. Ces beaux spécimens de l'art du bois ont été récemment vendus par le propriétaire. Une autre maison située en face, n° 27, offre un grand portail surmonté de cartouches entourés d'attributs et de guirlandes dont la surabondante décoration accuse l'art composite de la période de Louis XIII.

L'église Saint-Sulpice renferme plusieurs monuments importants

1. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, Louis XVI, pl. 17-18-19-20.

de l'art décoratif français des deux derniers siècles. Elle fut commencée en 1646 par Leveau, continuée par divers artistes, notamment par Oppenordt, par Servandoni et par Chalgrin, et malgré tant d'architectes, elle est restée avec une façade incomplète et avec deux tours dissemblables dont l'une à peine dégrossie. A l'extérieur, diverses niches renferment des statues de Pères de l'Église par F. Dumont,



RAMPE DE L'ESCALIER DE L'HOTEL DU MARÉCHAL DE SAXE (XVIII[e] SIÈCLE).

dont les plis agités tumultueusement comme par le vent appartiennent à l'école emphatique des frères Slodtz. Sous le portique extérieur et au-dessus des portes sont placés sept bas-reliefs rectangulaires représentant les Vertus chrétiennes, où le style de ces sculpteurs s'est senti mieux à l'aise. L'ordonnance intérieure est plus sage et dès l'entrée on est séduit par la gracieuse disposition de la colonnade corinthienne qui supporte le buffet d'orgues. Le projet définitif que Servandoni avait dessiné pour la tribune, était disposé en forme de décor théâtral, avec des groupes d'anges appuyés sur la balustrade et des séraphins entourant la Trinité qui dominait le tout. Cette grande machine n'a pas été exécutée et elle a été remplacée par un buffet

plus simple dessiné par Chalgrin, dont la sculpture fait honneur au talent de Duret, le père de l'auteur du *Pêcheur Napolitain*. Quelques auteurs ont avancé sans preuves que Clodion avait fait plusieurs figures de ce buffet. Sous les tours sont disposées les deux chapelles des Fonts baptismaux et du Saint-Sacrement, dont la décoration est un peu mondaine. Chacune d'elles possède quatre statues allégoriques occupant des niches ainsi que des bas-reliefs et des ornements exécutés par Mouchy et Boizot.

Le maître-autel de l'église avait été composé par Oppenordt, dont le dessin original fait partie de la collection Bérard. Le sculpteur Bouchardon avait modelé les anges de cet autel, ainsi que les statues en pierre de six des Apôtres qui garnissent le chœur. Ces dernières figures seules ont été épargnées et l'autel a été refait sans souci des indications anciennes. On voit dans la nef une grande chaire en marbre offerte par le duc de Richelieu, dont la cuve et l'abat-voix restent suspendus entre deux escaliers de marbre, à grand renfort de supports en métal doré, qui semblent devoir céder sous le poids de cette lourde construction.

Le tombeau du curé bienfaiteur de l'église, Languet de Gergy, est l'œuvre la plus importante de René-Michel Slodtz. Aussi pénible d'interprétation allégorique que désagréable d'aspect, il présente les mêmes fautes de goût que les mausolées des papes élevés à Rome par le Bernin et l'Algarde, sans avoir leurs qualités d'exécution. C'est également de Saint-Sulpice que le Musée du Louvre a recueilli le tombeau de la duchesse de Lauraguais par Bouchardon, qui figure dans les salles de la sculpture française.

Le rond-point de l'église est terminé par la chapelle de la Vierge construite sur les dessins de Servandoni, mais qui ne nous est pas parvenue telle que cet habile décorateur l'avait créée. A la suite d'un incendie de la foire Saint-Germain, en 1763, la fabrique chargea l'architecte De Wailly, de réparer cette chapelle, et il en modifia plusieurs dispositions. Elle est de forme circulaire et ornée de pilastres de marbre qui soutiennent une coupole dont le plafond, peint par François Lemoyne [1], représente l'*Assomption de la Vierge*. Lors de la restauration de De Wailly, cette belle composition fut complétée par une seconde voûte, peinte par Callet, et s'appuyant sur une corniche

1. L'esquisse peinte par Lemoyne pour cette chapelle est conservée au presbytère de l'église de Saint-Sulpice, qui occupe un hôtel de la rue de Vaugirard, à la rencontre de la rue Férou, et s'annonce par un grand portail du style Louis XVI.

destinée à dissimuler les jours qui éclairent la coupole. En même temps, on ouvrait la paroi située derrière le maître-autel, de manière à diriger un jour artificiel sur la statue de la Vierge due à Pigalle.



ALCÔVE DE LA CHAMBRE A COUCHER DE L'ANCIEN HÔTEL DE TESSÉ (ÉPOQUE DE LOUIS XVI)

(D'après « Les Motifs intérieurs d'architecture », de C. Daly.)

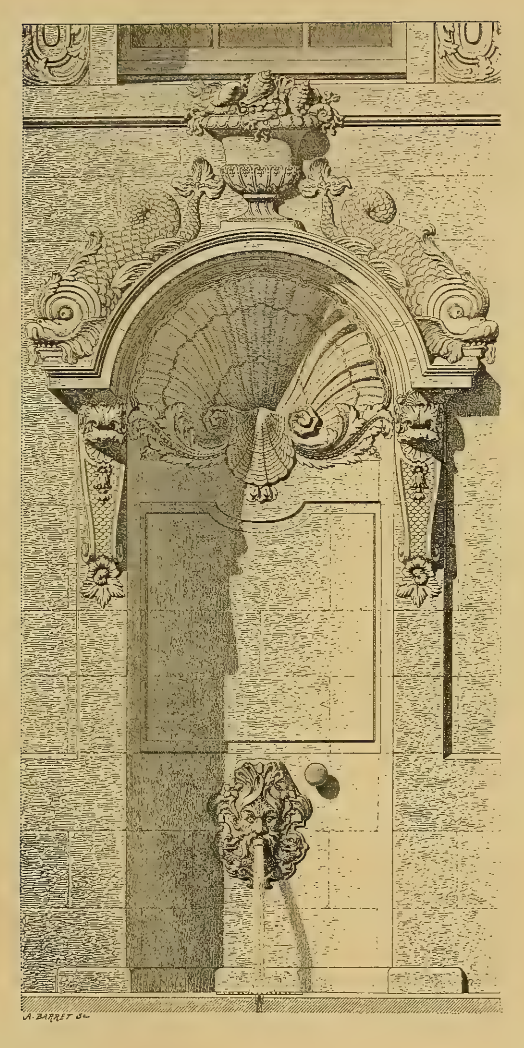
Quatre panneaux oblongs, peints par Carle Vanloo, occupent l'espace laissé vide entre les pilastres de marbre. Toute la sculpture décorative avait été exécutée par Métivier et La Chenais ; la ciselure était de Dervieux et la dorure de Vallée. La chapelle a pu conserver la majeure partie des ornements de bronze doré qui entourent les pein-

tures de Carle Vanloo et la baie du grand autel. Ce sont des œuvres remarquables de ces ornemanistes comptés parmi les plus habiles ciseleurs de la fin du XVIIIe siècle et que l'on sait avoir pris part à l'exécution du bureau du roi Louis XV, conservé au Musée du Louvre depuis plusieurs années. On peut apprécier plus complètement encore le talent de La Chenais et de Métivier, dans les deux chapelles des Fonts baptismaux et du Saint-Sacrement, dont ils ont sculpté tous les ornements avec un goût exquis.

Auprès de la chapelle de la Vierge s'ouvre une chapelle extérieure consacrée autrefois à l'Enfance de Jésus et, plus tard, au service des mariages. La décoration, dirigée par l'architecte Laurent, comprend un lambris de bois sculpté, formant corps avec une chaire monumentale de style rocaille, ainsi qu'un plafond de Hallé et cinq panneaux peints par Carle Vanloo, Pierre, Frontier et Hallé. La grande sacristie, datant de la même époque, est ornée d'une boiserie dont la valeur esthétique est bien supérieure, tant par la grâce de sa composition, que par la finesse de son exécution. Sous l'effet du temps, le chêne s'est revêtu d'une patine brune qui réchauffe cette pièce à laquelle un balcon à rampe de fer, surmontant la porte d'entrée, donne un aspect inattendu. La sacristie de Saint-Sulpice, plus remarquable au point de vue de l'art que comme monument religieux, était garnie d'un riche mobilier qu'elle a perdu. C'étaient des urnes antiques servant de piscine et des vases de marbres rares qui font maintenant partie des collections du Louvre.

La place de l'église était occupée, avant la Révolution, par un grand séminaire, dont la chapelle avait été peinte à fresque par Charles Lebrun. Dès le XVIIIe siècle, on projetait de dégager le portail de Saint-Sulpice, en l'entourant d'une enceinte de bâtiments uniformes. Une seule de ces maisons à proportions colossales, a été construite dans l'angle qui avoisine la rue Saint-Sulpice. A l'extrémité de cette même place et à l'intersection de la rue du Vieux-Colombier, on aperçoit une maison de l'époque de Louis XVI, dont les allèges des fenêtres portent des frises à médaillons et à arabesques sculptées dans le goût des ornements de J.-B. Huet.

En entrant dans la rue Bonaparte, on trouve au n° 88, l'hôtel qui a été habité autrefois par le cardinal de Polignac, ambassadeur de France à Rome, que Pannini s'est plu si souvent à représenter dans ses tableaux. Le cardinal de Polignac avait recueilli, en Italie, une superbe collection de statues antiques qui fut ensuite acquise par le roi de Prusse et qui a servi de premier fonds au Musée de Berlin.



FONTAINE DE LA RUE CHILDEBERT, TRANSPORTÉE AU SQUARE MONGE (XVIIIe SIÈCLE).

(D'après « Les Motifs extérieurs d'architecture », de C. Daly.)

Son hôtel, qui fut plus tard occupé par Roger-Ducos, conserve encore plusieurs pièces décorées de boiseries. La plus importante est un salon revêtu de panneaux à encadrements dont les angles arrondis et ornés de trophées se raccordent aux écoinçons de la corniche du plafond représentant des figures allégoriques. D'autres pièces ne montrent plus que des plafonds à moulures de l'époque de Louis XV; leurs lambris ayant été vendus il y a peu d'années. On accède à cet appartement par un escalier dont la rampe de fer est complétée par un départ d'un charmant dessin.

L'École des Beaux-Arts, construite sur l'emplacement du couvent des Petits-Augustins, dont la chapelle existe encore, nous retiendrait bien longtemps si nous voulions étudier toutes les richesses décoratives que possèdent ses collections, mais restant fidèle au plan que nous nous sommes tracé, nous laissons systématiquement de côté tout ce qui est étranger à l'ancien Paris. Nous pensons également qu'il est préférable, pour éviter les répétitions, de réserver pour la description de chaque quartier, les monuments, alors même qu'ils sont disparus, dont les débris sont conservés dans ce Musée. Nous aurons trop souvent, hélas ! l'occasion de revenir à ce grand dépôt artistique, où sont accumulés tant de ruines causées par le vandalisme.

Nous signalerons, avant de quitter la rue Bonaparte, la maison portant le nº 5, qui est précédée d'une belle porte à serpents de bronze formant marteau, encastrée dans un grand portail de l'époque de Louis XVI.

Tombée aujourd'hui au rang de simple église paroissiale, la basilique de Saint-Germain-des-Prés est bien déchue de l'importance dont elle jouissait dans les premiers siècles du moyen âge, et que lui avaient continuée les Bénédictins par leurs savants travaux. La Révolution la rendit au culte, dégradée et dépouillée de tous ses ornements, et les restaurations entreprises successivement pour lui redonner son ancien aspect n'ont pas été heureuses. Tout ce que l'église actuelle présente d'intérêt, elle le doit aux dispositions de son architecture primitive, à son abside de l'époque de transition, à son porche orné de statues, à ses chapiteaux romans, ainsi qu'à la décoration moderne dont Hippolyte Flandrin a revêtu ses murailles. Après la fermeture du Musée des Petits-Augustins, on a rapporté, à Saint-Germain-des-Prés, les tombeaux du roi Casimir de Pologne, abbé de Saint-Germain, par les frères Gaspard et Balthasar de Marsy, et de la famille de Castellan, attribué à François Girardon ; ceux des

anciens rois de France qui y figuraient ont été envoyés à Saint-Denis. La fabrique avait aussi obtenu, en 1805, une cuve baptismale du XVIIe siècle, en marbre ornée de bronzes, qui provenait de l'église supprimée de Saint-Landry dans la Cité. Une épave plus précieuse lui est parvenue, vers la même époque, de ce même Musée. C'est la Vierge en marbre blanc, donnée, en 1340, à l'abbaye de Saint-Denis, par la reine Jeanne d'Evreux, qui est l'une des plus remarquables œuvres de notre ancienne école de sculpture. La porte latérale [1] est surmontée par une galerie d'une construction postérieure à l'église, mais très originale dans sa disposition.

Rien ne subsiste plus des anciens bâtiments conventuels dont les descriptions du vieux Paris nous racontent les merveilles. Tout a été rasé impitoyablement. Le portail de la chapelle intérieure de l'abbaye, dédiée à la Vierge, œuvre de Pierre de Montereau, dans l'enceinte de laquelle il avait voulu être enseveli, a été remonté, il y a quelques années, dans le jardin de l'hôtel de Cluny, après avoir été transporté aux Petits-Augustins et abandonné pendant plus de cinquante années, dans les chantiers de l'abbaye de Saint-Denis. On peut aisément se figurer ce qu'il restait du monument primitif après ces vicissitudes.

Le grand réfectoire, autre construction de Pierre de Montereau, a été démoli malgré ses grandioses dispositions. Le Musée du Louvre a recueilli la statue en pierre peinte du roi Childebert, sculpture du XIIIe siècle qui décorait la porte d'entrée de ce réfectoire.

Le cardinal de Bourbon, abbé de Saint-Germain-des-Prés, avait fait construire, vers 1586, un grand logis abbatial qui est aujourd'hui occupé par divers particuliers et par des sociétés savantes. Ce bâtiment en briques, décoré de refends, de pilastres et de frontons en pierre, rappelle les édifices de l'époque de Henri IV, dont les arcades de la place Royale sont le type le plus complet. Au sommet de l'un des pavillons est assise une femme tenant un écusson aux armes du fondateur. Il est très regrettable que l'administration municipale n'ait pas acquis cet intéressant monument pour lui donner une destination qui le mette désormais à l'abri de la destruction, et n'en ait pas fait le motif principal de la décoration du square ridiculement exigu qui longe l'église sur le boulevard Saint-Germain.

Lorsque cette voie a été percée, il ne restait plus rien de l'enceinte crénelée et à tourelles de l'abbaye, qui s'était effondrée sous l'effort incessant de l'accroissement de la population du quartier. Plusieurs

1. V. César Daly, *Motifs extérieurs*, t. Ier, pl. 11 et 12, et Lenoir, *Statistique monumentale de Paris*.

monuments conservaient cependant le souvenir de l'étendue primitive de l'enclos. L'un des plus intéressants était la double fontaine construite dans la rue Childebert en 1714, pour servir de nouvelle entrée à la cour de l'abbaye. De ces deux édicules dus à l'architecte Théodore d'Ailly, un seul fournissait de l'eau ; l'autre n'était destiné qu'à former pendant. Le motif se composait d'une niche à coquille demi-circulaire surmontée d'un fronton accosté de deux consoles. Une seule de ces constructions a pu être conservée; elle a été encastrée dans le mur de soutènement du square Monge où elle produit le plus charmant effet.

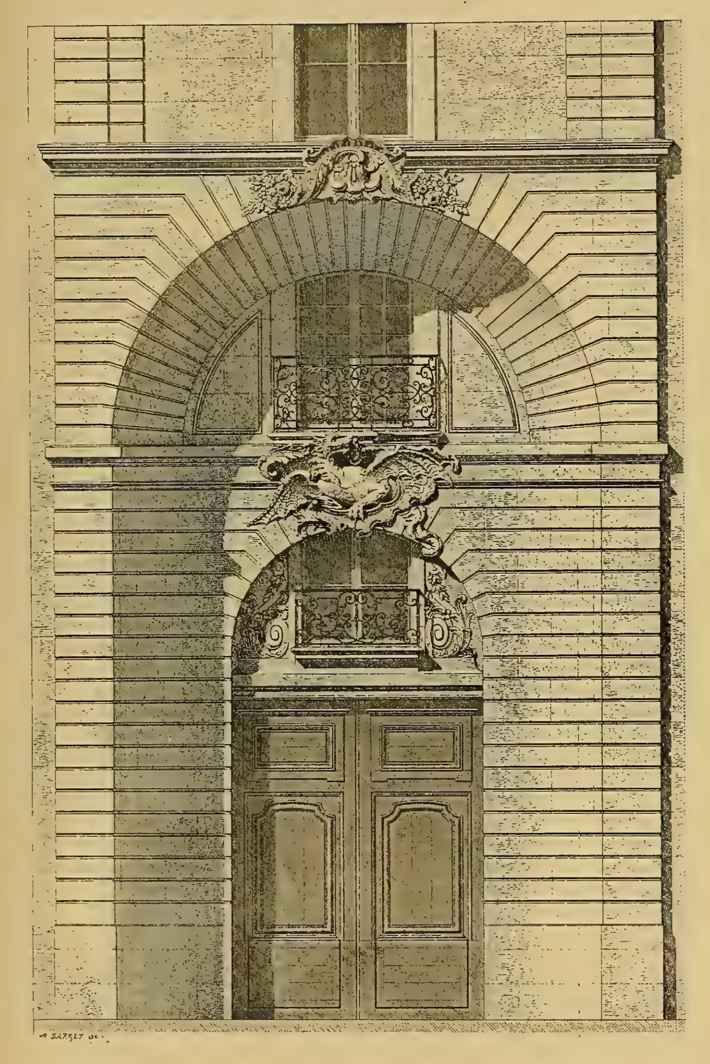
Pour mettre en valeur le vaste terrain d'un manège qui lui appartenait, l'abbaye entreprit, au XVIIIe siècle, l'établissement d'une série de maisons uniformément disposées en forme de cour pour servir de passage entre les rues Sainte-Marguerite et du Sépulcre, devenues la rue du Dragon et la rue de Rennes. Un portail de proportions monumentales donne accès dans ce passage. La clef de voûte est décorée d'une figure de dragon d'un caractère très pittoresque qui est destinée à rappeler un des épisodes de la vie de sainte Marguerite.

Nous reviendrons pendant quelques instants sur nos pas pour chercher dans la rue de l'Ancienne-Comédie la maison portant le nº 14, où était autrefois le Théâtre-Français, avant qu'il ne fût transporté dans la salle actuelle de l'Odéon construite par De Wailly et Peyre, sur l'emplacement de l'hôtel de Condé. La salle abandonnée et aujourd'hui occupée par un magasin de papiers, était décorée d'un plafond peint par l'un des Boullongne, dont les vestiges ont été revêtus de plusieurs couches de papier pour former un atelier d'artiste. Vis-à-vis est la devanture, close maintenant, du café Procope, rendez-vous du monde littéraire du XVIIIe siècle, que la faveur publique a abandonné. Sur la façade règne au premier étage un grand balcon élégamment ouvragé. Notons encore dans la rue Guénégaud, nº 16, une jolie porte bâtarde dont le centre présente un médaillon renfermant un cœur percé de deux flèches, qui nous a été signalé par l'architecte M. Rouyer, auquel nous devons de précieuses indications sur les décorations anciennes de Paris, qu'il connaît mieux que personne.

M. Daly a relevé [1] dans la maison nº 36 de la rue Cassette, les consoles sculptées qui soutiennent un grand balcon de l'époque de Louis XV.

La maison des Carmes déchaussés, située rue de Vaugirard, dans

1. *Motifs extérieurs*, t. II, pl. 13.



PORTAIL DU PASSAGE DU DRAGON (MILIEU DU XVIIIe SIÈCLE).

(D'après « Les Motifs extérieurs d'architecture », de C. Daly.)

le voisinage du palais du Luxembourg, est l'une des œuvres les plus complètes de l'architecture du règne de Louis XIII, qui existent à Paris. L'église est précédée d'une cour à arcades dont les pilastres montrent la transition entre l'art de la Renaissance et celui que notre école s'efforçait alors d'innover, en préludant aux grandes entreprises de l'époque de Louis XIV. Commencée en 1613, la chapelle ne fut achevée qu'en 1625. La coupole qui s'élève à l'intersection du transsept était la seconde que l'on eût vue à Paris, après celle de la maison des Petits-Augustins, aujourd'hui détruite. Un peintre de Liège établi dans nos murs, Bertollet Flemalle, qui, plus tard, fut employé aux travaux des appartements des Tuileries, y a représenté dans une série de fresques : *Le Prophète Élie enlevé au ciel dans un char de feu* et *Élisée tendant les bras pour recevoir le manteau d'Élie*. Le maître-autel est adossé à un grand retable construit aux frais du chancelier Séguier, et qui est orné de colonnes en marbre surmontées de chapiteaux corinthiens et de statues de saints placées dans des niches. Le dessin de cette œuvre magistrale a été attribué à Jacques Sarrazin. Dans les bas côtés se trouvent plusieurs chapelles qui constituent le véritable attrait artistique de l'édifice dont elles sont contemporaines. La plus remarquable et la mieux conservée est celle de la famille d'Hinisdal dont l'hôtel était situé près du couvent. Elle est enrichie de panneaux d'arabesques et de plusieurs compositions peints, dans les caissons de la voûte et dans ceux du lambris, dont les sujets retracent les scènes de la vie de la Vierge. Ces compositions sont entourées d'encadrements d'architecture qui, malgré leur lourdeur offrent d'excellents modèles de l'art décoratif du XVIIe siècle. Cette chapelle a été reproduite dans la *Statistique monumentale* de M. A. Lenoir et dans l'*Art architectural* de MM. Rouyer et Darcel.

Nous revenons maintenant à la Seine qui a été notre point de départ, pour suivre désormais la succession des demeures anciennes qui garnissent les bords de ce fleuve. La maison du quai Malaquais, n° 1, est décorée de plusieurs boiseries de salons du XVIIIe siècle. Celle qui vient ensuite, n° 3, mérite de nous arrêter plus longtemps, au point de vue de l'art et en souvenir du maréchal de Saxe qui l'a habitée longtemps. On y remarque sur la façade un grand balcon soutenu par des consoles de fer, mais l'intérieur conserve une rampe d'escalier à panneaux séparés par des balustres, qui est l'un des meilleurs travaux de ferronnerie du début du XVIIIe siècle, existant à Paris. La salle à manger, restée dans son état primitif, est

ornée d'un lambris sculpté. Le grand salon, primitivement revêtu de curieuses peintures à arabesques de l'époque de Louis XIII, a été soumis vers 1860 à une modernisation qui a modifié tous les panneaux, sauf ceux des volets et du soubassement du lambris. La maison nº 5, avec ses appuis de fenêtre en fer forgé est un spécimen de l'architecture du règne de Louis XV.

L'hôtel de Bouillon, habité plus tard par la famille de Chimay et servant actuellement d'annexe à l'École des Beaux-Arts, est dépourvu à l'intérieur de tout intérêt artistique. Les deux figures de Mars et de Bellone qui occupent les caissons supérieurs de la grande porte située au centre du portique ajouré de la façade extérieure, sont tout ce qui reste des magnificences entassées dans cette demeure par la maison souveraine de Bouillon.

Dans la rue des Saints-Pères, on peut citer la maison nº 6, dont le balcon est soutenu par de puissantes consoles à têtes de lion; le portail qui ouvre sur la rue de Lille est décoré dans le même style contemporain de Louis XV. Une seconde maison, nº 56, est précédée d'un portique à colonnes ioniques, à volutes saillantes, dont les proportions sont plus pittoresques que bien étudiées.

La première maison du quai Voltaire est l'ancien hôtel de Tessé, où M. Chabrière-Arlès a installé sa précieuse collection de meubles et de sculptures du moyen âge et de la Renaissance. Cet hôtel construit sur les dessins de l'architecte Rousset, a échappé heureusement aux remaniements funestes que la mode a imposés à la plupart des habitations anciennes. Trois pièces ont conservé la décoration sculptée qu'elles ont reçue à l'époque de Louis XVI. Deux sont particulièrement remarquables[1]; l'une est un grand salon orné d'une cheminée d'un beau style; la seconde est une chambre à coucher dont l'alcôve est encadrée de guirlandes en bois fouillé avec une grâce charmante.

Sur l'emplacement actuel de l'imprimerie du *Moniteur universel*, était autrefois le couvent des Théatins, élevé en partie avec les dons du cardinal de Mazarin. La chapelle a été rasée à l'exception de la façade postérieure ouvrant sur la rue de Lille. La clef de ce grand portail monumental est ornée d'une figure d'ange détachée et portant les Livres saints. Le Louvre a hérité d'une statue de marbre, la *Douleur*, par Broche le Jeune, provenant du tombeau du marquis du Terrail dans l'église des Théatins.

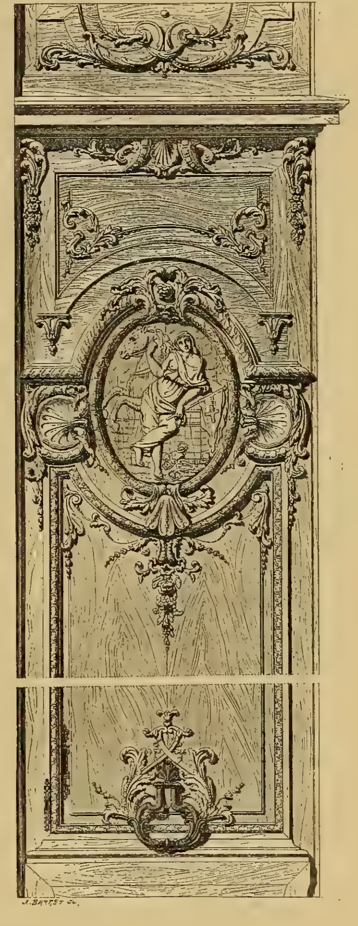
1. V. Darcel et Rouyer, *l'Art architectural*, t. II, pl. 93; — C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. II, Louis XVI, pl. 31, 33, 43.

L'hôtel du marquis de Villette, où mourut Voltaire, est situé à l'angle de la rue de Beaune, dans laquelle se trouve sa porte d'entrée décorée de cippes funéraires et d'ornements imités des monuments romains. Il est impossible aux curieux de pénétrer dans les appartements intérieurs, dont la décoration est intacte, dit-on; l'occupant actuel rejetant impitoyablement les demandes qui lui sont adressées à cet effet.

VANTAIL DE LA PORTE DE L'HÔTEL DE SAMUEL BERNARD, RUE DU BAC. (COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE).
(D'après « Les Motifs extérieurs d'architecture », de C. Daly.)

L'autre angle de la rue de Beaune est occupé par ce qui reste de l'ancien hôtel de Mailly-Nesle. Cette résidence s'étendait primitivement jusque près de la rue du Bac et la façade principale donnait sur un jardin formant terrasse et dominant le cours de la Seine. Dans ces derniers temps, le jardin a été aliéné et converti en maisons particulières qui ont bouleversé tout l'aspect primitif de l'ancien logis. L'hôtel de Nesle, construit au XVIIe siècle, avait été remanié au siècle suivant. Sous le règne de Louis XVI, le décorateur Cauvet y avait fait de grands travaux dont il nous reste des dessins, mais qui ont disparu sans laisser de traces. L'hôtel de Nesle devint pendant la Révolution un dépôt où furent centralisés les nombreux objets d'art enlevés des couvents ou confisqués sur les émigrés, et dont la majeure partie fut vendue par le Domaine. Le Cercle de l'Agriculture y était installé il y a quelques années. L'intérieur de l'hôtel a conservé un grand salon à six fenêtres orné de boiseries de style Louis XV, en même temps qu'une seconde décoration bien plus importante dont nous ne connaissons

pas d'équivalent[1]. C'est un grand salon entièrement peint dont les camaïeux d'or se détachent sur un fond vert très harmonieux. Le plafond est entouré d'un cadre à balustres aux quatre angles duquel sont des trophées à mascarons surmontés de médaillons à figures; entre ces trophées sont d'autres médaillons à personnages accostés par des figures de génie soutenant des guirlandes. Dans plusieurs cartouches on voit les devises de la famille de Mailly. Le lambris et les panneaux des portes offrent les mêmes motifs d'ornementation. Ces peintures datent certainement de l'époque de Louis XIV, mais leur caractère diffère de celles que l'on voit dans la galerie d'Apollon au Louvre et qui sont dues à Bérain. Elles reproduisent presque identiquement un des plafonds qui se trouve gravé dans le *Livre de peintures de salles et d'escaliers* publié par D. Marot en 1712.



VANTAIL DE PORTE, PAR B. TORO
(RUE DU BAC. — COMMENCEMENT DU XVIIIe Se).
(D'après « Les Motifs extérieurs d'architecture », de C. Daly.)

La première maison du quai d'Orsay, à l'entrée de la rue du Bac, a été construite par Robert de Cotte pour M. de Cossé. C'est un bon modèle de l'architecture du XVIIe siècle, qui a conservé ses balcons et son portail à trophées sculptés, bien qu'on ait surélevé la façade par un étage moderne qui n'était pas dans le plan primitif. Le Cabinet des estampes possède tous les dessins de Robert de Cotte faits pour la

1. V. Racinet, l'*Ornement polychrome*, t. III.

construction et l'ameublement de cette maison. Tout à côté se trouvait l'hôtel du maréchal de Belle-Isle, édifié en 1721 par Bruand, au commencement du quartier connu autrefois sous le nom de la Grenouillère. Cette demeure était déjà citée comme l'une des plus somptueuses de Paris, lorsque le duc de Choiseul-Praslin la fit agrandir pour y loger sa belle collection de tableaux. L'hôtel, dont l'entrée est située rue de Lille, mais dont la façade principale regardait la Seine, a été depuis acquis par la Caisse des consignations et brûlé partiellement en mai 1871. Il a subi depuis des travaux de restauration qui ont achevé de le moderniser, et il a perdu un magnifique salon de l'époque Louis XVI que M. Rouyer avait heureusement relevé avant l'incendie. Une seule pièce garde encore une charmante cheminée de marbre portant des appliques de bronze précieusement ciselées.

Il n'est resté aucune décoration complète que l'on puisse attribuer avec certitude à Antoine Watteau. Il est donc intéressant de recueillir les moindres pièces de ce genre, sorties des mains de cet inimitable artiste. Nous rappellerons les deux panneaux de porte : le *Faune* et l'*Enjôleur*, retrouvés par M. le comte de la Béraudière dans l'hôtel de Poulpry, rue de Poitiers, ainsi qu'un panneau de fleurs et un plafond d'arabesques ayant la même origine, et appartenant à M. E. Féral.

Les flammes du pétrole si néfastes aux édifices de la rue de Lille, ont exercé les mêmes ravages dans le petit palais commencé en 1782 par Rousseau, pour le prince de Salm-Kirbourg, et affecté depuis le premier Empire à la grande Chancellerie de la Légion d'honneur. L'hôtel s'ouvre sur la rue de Lille par une colonnade d'ordre ionique donnant accès à un péristyle qui aboutit au corps de logis central. Toutefois la façade principale, dont la partie centrale est demi-circulaire est celle qui se développe en terrasse sur la Seine. Toute la décoration intérieure [1] due à Bocquet, peintre des Menus-Plaisirs, est détruite et elle a été renouvelée lors de la restauration de l'hôtel après 1871. Plus heureuses, les façades extérieures ont conservé deux bas-reliefs par Roland, représentant une *Marche de sacrificateurs*, sur l'attique du portique de la rue de Lille, et une grande frise par Moitte, placée au fond de la cour d'honneur sous la colonnade, ainsi que les statues qui ornent le fronton du palais en regard de la Seine.

1. Voy. Krafft et Ransonnette, *Les plus belles maisons construites à Paris vers la fin du* XVIIIe *siècle*. — Thirion, *Le Palais de la Légion d'honneur*.

Malgré le mérite de ces sculptures, nous estimons plus encore les douze bas-reliefs allégoriques encastrés dans la façade latérale de droite. Ces gracieuses compositions[1], qui ont été attribuées sans motif suffisant à Clodion, ne sont peut-être que d'excellentes reproductions de bas-reliefs mis dans le commerce, et dont les originaux restent à retrouver?

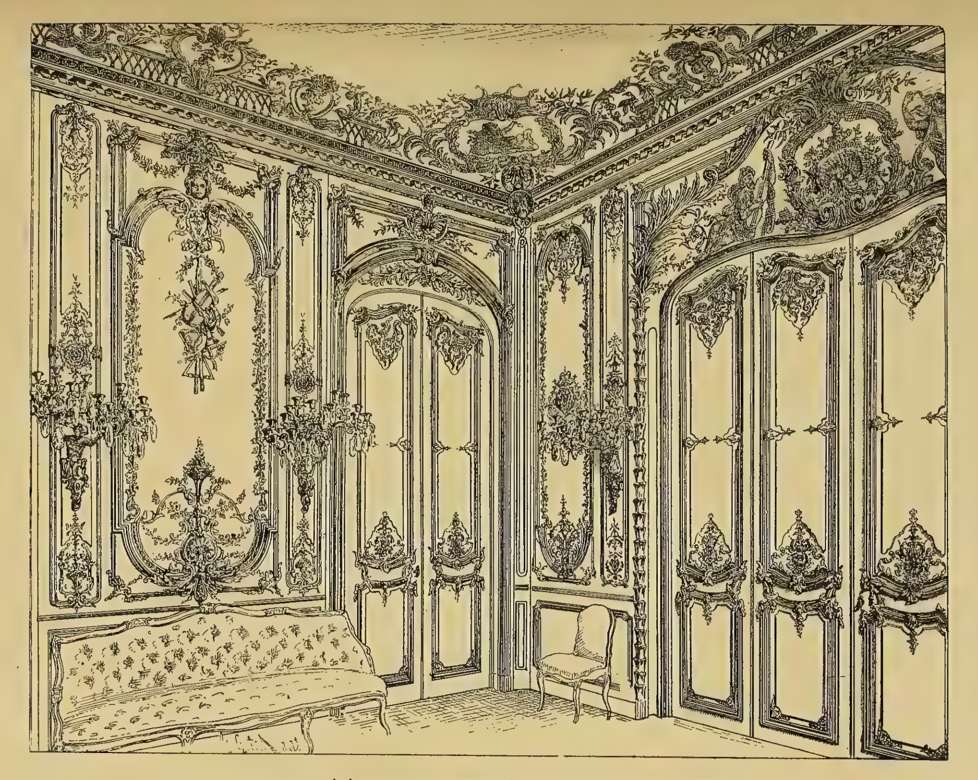
L'architecte Germain Boffrand est le premier qui ait entrepris de construire des maisons dans les terrains vagues qui se trouvaient entre les ponts actuels de Solférino et de la Concorde. Il commença en 1714 à y bâtir un vaste hôtel s'étendant de la rue de Lille au quai, qui fut acquis par le marquis de Torcy. Cette demeure devint, sous le premier Empire, la résidence du prince Eugène de Beauharnais, vice-roi d'Italie; il est occupé actuellement par l'ambassade d'Allemagne. A l'exception de l'escalier où l'on retrouve la manière de Boffrand, toute la décoration intérieure a été refaite par le prince Eugène. Le grand salon entièrement revêtu de peintures allégoriques et qui conserve encore son mobilier pseudo-antique, est un des types les plus complets que nous connaissions de l'art dirigé par Percier. Nous signalerons dans cette demeure trois compositions par Hubert Robert, dont une placée dans l'escalier est probablement la plus grande qu'il ait peinte. Boffrand avait réservé pour sa demeure particulière l'hôtel limitrophe qu'il vendit ensuite au marquis de Seignelay. Presque en même temps, l'architecte Robert de Cotte qui fut, avec Boffrand et Lassurance, l'un des créateurs de ce quartier nouveau, élevait un troisième hôtel contigu pour la duchesse de Conti.

La duchesse de Bourbon fit entreprendre en 1722 la construction d'une autre vaste habitation qui est devenue le palais de la Chambre des députés. L'édifice commencé sur les dessins de Girardini et achevé sur ceux de Cailleteau dit Lassurance et de Gabriel, a subi, lors de son appropriation législative, une transformation radicale, qui a complètement modifié son aspect. Le portique à colonnes de l'entrée et les façades de la cour intérieure ont seuls conservé les dispositions générales de l'édifice primitif, encore sont-elles rendues peu reconnaissables par des surélévations et par des adjonctions postérieures. La décoration des appartements avait été confiée par Lassurance à Leroux, habile architecte-décorateur qui travaillait

1. Il existe des moulages de ces bas-reliefs dans les ateliers de reproduction du Musée des Arts décoratifs.

habituellement avec lui, et Aubert en avait dessiné la porte. De tout cela il ne subsiste plus que les gravures publiées par Mariette. En même temps la duchesse avait fait édifier un second hôtel destiné au marquis de Lassay et relié par un passage souterrain au palais Bourbon. Il sert aujourd'hui de demeure au président de la Chambre. L'hôtel de Lassay était orné d'un beau portail à colonnes dont les vantaux sculptés ont été remplacés par une menuiserie moderne. Les salons de la Présidence sont décorés des boiseries sculptées et des dessus de porte peints pour l'amateur marquis de Lassay, qui y avait rassemblé une admirable collection de tableaux, mais les nombreuses couches de peinture et de dorure qui les recouvrent, ont bien alourdi ces compositions que les gravures de Mariette nous font voir dans leur première fleur. A la suite de ces deux hôtels, les princes de Condé avaient fait construire plus tard une suite de petits appartements et de salons élégamment décorés par Bélisard, et complétés par une grande orangerie et par des portiques en treillage, dont l'emplacement est occupé par le Ministère des Affaires étrangères. Plusieurs des peintures de cette annexe avaient été utilisées dans les constructions nouvelles et quelques-unes ont été remises récemment au Musée du Louvre, en même temps qu'un groupe de Pigalle, l'*Amour et l'Amitié*, qui figurait dans les jardins.

En suivant le quai d'Orsay, on rencontre le pavillon à bossages construit en 1786, par les frères Perrier, pour approvisionner d'eau les quartiers du Gros-Caillou et du faubourg Saint-Germain. Plus loin sont établis les vastes magasins du Mobilier National et du Dépôt des Marbres, dont nous n'aurions rien à dire, s'ils n'avaient pas trop souvent été les témoins des ventes d'objets mobiliers et de sculptures décoratives condamnés par le Domaine, malgré leur valeur artistique. Entre mille exemples de ce vandalisme administratif que nous connaissons, nous nous bornerons à dire qu'en 1860, l'administration avait mis aux enchères une quantité considérable de sculptures en marbre, de vases en granit et en porphyre, provenant de châteaux et d'hôtels appartenant à la liste civile, en même temps que toute une cargaison de boiseries sculptées et de dessus de portes à sujets peints et entourés d'ornements dorés des règnes de Louis XIV et de Louis XV. Tout cela fut adjugé à des prix dérisoires, et une grande partie des peintures avaient été acquises par M. Boulard, fils du célèbre bibliophile, pour prendre place dans une maison qu'il faisait construire sur le boulevard Maillot et qui est passée peu de temps après en des mains inconnues.



GALERIE DE L'HÔTEL POZZO DI BORGO (ANCIEN HÔTEL DE SOYECOURT).
COMPOSÉE D'APRÈS LES MODÈLES DE L'ARCHITECTURE DE LEROUX (XVIIIe SIÈCLE).

L'annonce de la mise en vente des boiseries qui décoraient le vaste hôtel de la rue du Bac, n° 46, eut un grand retentissement dans le monde de la curiosité. Par un hasard singulier, ces boiseries étaient presque inconnues, aucune description ancienne ne les mentionnant, et on apprenait tout à la fois leur valeur artistique et le prix élevé qu'en avait donné un grand marchand, M. Montvallat. Les chercheurs se mirent à l'œuvre, et l'on sut bientôt que cet hôtel avait été construit par le fils aîné du banquier Samuel Bernard [1], le financier le plus puissant de la fin du règne de Louis XIV, auquel le grand roi ne dédaigna pas plusieurs fois de recourir personnellement, afin d'obtenir des subsides pour ses armées.

Lorsque Samuel Bernard mourut, en 1739, il possédait vingt châteaux ou seigneuries, et les plus nobles familles avaient brigué la main de ses filles, pour redorer leur blason. Son fils aîné, Jacques Samuel Bernard, surintendant de la maison de la reine, abandonna la demeure paternelle de la place des Victoires pour faire construire rue du Bac le vaste hôtel qui subsiste encore, dépouillé de ses ornements artistiques. D'après les papiers de la famille Bernard retrouvés dans les minutes d'une étude de notaire parisien, la vérification seule des travaux exécutés dans cette nouvelle maison se serait élevée à la somme de 33,200 livres. Ce n'était, d'ailleurs, que l'une des moindres entreprises de Jacques Bernard, qui fit en mourant (1753), une énorme banqueroute frauduleuse. Ce fut une ruine scandaleuse pour le crédit public, et Voltaire ne craignit pas de flageller « les impertinentes magnificences de Bernard ».

La façade de la maison n'annonce pas les merveilles de l'intérieur, elle n'offre de remarquable qu'une grande porte à deux vantaux sculptés garnis de leur marteau en fer. Les clefs de fenêtres, les vases et les consoles à mascarons sont d'un style assez froid malgré leur importance. La cour intérieure est circonscrite par deux ailes se terminant en pavillons arrondis, dont les balcons de ferronnerie et les consoles présentent une disposition originale; elle se termine par un jardin fermé d'une grille, dans lequel on voyait encore une fontaine de plomb composée d'une vasque supportant un groupe d'animaux placés entre des roseaux et des mascarons d'un beau caractère. Une statue d'Apollon qui surmontait ce petit monument avait été précédemment acquise par un amateur anglais.

1. V. C. Read, *Bulletin de la Société du protestantisme français* (15 février 1887); Augé de Lassus, *Bulletin de la Société des amis des monuments parisiens*, 1887, et L. Gonse, *Chronique des Arts*, 1887, p. 188-89.

Ce que la vente annoncée montrait des décorations intérieures, revêtait les murailles du pavillon de gauche. Tout d'abord c'était une salle à manger dont les panneaux principaux contenaient deux compositions cintrées d'Oudry : *Un barbet surprenant des canards dans des roseaux*, et *Des instruments de musique avec des chiens de chasse et un faisan*. Ces tableaux avaient été exposés au Salon de 1742, avec la mention qu'ils étaient destinés à la salle à manger de M. Bernard aîné. Ils donnent par conséquent un renseignement positif sur la date de l'achèvement de l'hôtel.

De la salle à manger on passait dans le grand salon ovale, mesurant 15 mètres de longueur sur 7^{m},50 de largeur, qui était l'une des plus belles compositions de l'art décoratif français. Ses trois fenêtres ouvraient sur un balcon aux chiffres enlacés de Bernard, et entre ces fenêtres étaient fixées deux consoles de bois doré. Le centre de la pièce était occupé par une cheminée de marbre ornée dans son milieu d'une tête de lion en bronze ciselé. Quatre portes se correspondant et disposées aux angles arrondis de l'ovale étaient surmontées de peintures par Vanloo et par Restout, représentant l'*Europe*, l'*Asie*, l'*Afrique* et l'*Amérique*. Ces sujets alternaient avec les couronnements des panneaux figurant en relief les *Arts de la Peinture*, *de la Sculpture*, *de la Musique* et *de l'Architecture*. Des glaces à encadrement et des panneaux sculptés à médaillons entourés d'ornements complétaient l'ensemble de ces lambris. L'artiste paraissait avoir réservé son dernier mot pour l'exécution du plafond, dont les quatre larges écoinçons, avec cinq rosaces destinées à supporter les lustres, et la corniche venant épouser les couronnements des panneaux du lambris, étaient un chef-d'œuvre d'arrangement savant dont l'harmonie et l'élégance des lignes ne sauraient être surpassées.

Bien qu'on ignore le nom de l'architecte de l'hôtel de Samuel Bernard, le plafond de ce salon présente une telle analogie avec celui de l'hôtel Soubise, que l'on sait avoir été composé par Boffrand, qu'on peut prononcer son nom avec toute certitude. Germain Boffrand, bien que l'un des architectes les plus célèbres du commencement du XVIII[e] siècle, était, à notre avis, supérieur dans l'art de la décoration. Il avait eu pour maître Jules Hardouin Mansart, très habile décorateur lui-même, qui transmit également sa science d'arrangement à Robert de Cotte.

Mieux encore que ce dernier, Boffrand nous semble le représentant le plus complet de l'art décoratif de la Régence, à cette époque heureuse où la belle ordonnance du style de Louis XIV s'alliait aux

délicates fantaisies d'une école nouvelle. Le temps n'a pas respecté la majeure partie des œuvres décoratives de Boffrand; nous avons pu cependant le rencontrer au Petit-Luxembourg; nous le retrouverons aux Archives Nationales, à l'hôtel d'Argenson, à la Bibliothèque de l'Arsenal, et peut-être même au château de Rambouillet. Le salon de l'hôtel de Samuel Bernard n'a pas émigré à l'étranger comme on l'avait craint à l'époque de la mise en vente. Il a été acquis par M. le baron Edmond de Rothschild, qui l'a fait remonter dans son hôtel de la rue du Faubourg-Saint-Honoré.

Quatre autres pièces garnies de boiseries faisaient suite à cette grande salle. Partout ailleurs, elles eussent été appréciées comme des productions charmantes, pleines de goût et d'esprit; mais, écrasées par ce voisinage incomparable, elles ne pouvaient jouer que des rôles de comparses. L'hôtel comptait encore d'autres boiseries, sur lesquelles nous n'avons eu que des renseignements incomplets. Nous croyons devoir signaler la corniche en plâtre d'un petit cabinet intérieur, sur laquelle étaient sculptées des guenons se livrant à des soins intimes de propreté, scènes où revit tout le badinage érotique du XVIII[e] siècle, qui ont été conservées par M. Montvallat.

Dans une autre partie de l'hôtel se trouvait un grand salon de l'époque de Louis XVI, dont la décoration était formée par des pilastres en bois sculpté et découpé, ornés d'attributs de chasse, qui se détachaient sur un fond de glace. Entre ces pilastres se trouvaient des panneaux formant le lambris. Cet ensemble, dont un autre exemple existe au palais de Fontainebleau, appartient aussi à M. Montvallat.

L'église Saint-Thomas-d'Aquin, située de l'autre côté de la rue du Bac, servait autrefois de chapelle au Noviciat général des Jacobins (Frères Prêcheurs); elle a été construite sur les plans de Pierre Bullet, en 1683. Le frère Claude, religieux de la maison, a donné le dessin de la façade dont le portail est surmonté d'un bas-relief en bois sculpté par Butteux et représentant l'*Arche d'alliance*. Avant la Révolution, cette église renfermait de nombreux objets d'art et des monuments dont quelques-uns seulement ont été conservés. La majeure partie décorait la grande chapelle de Saint-Louis, située derrière le maître-autel dont elle est séparée par une muraille, et qui constitue le véritable chœur de l'église. La voûte de cette chapelle est entièrement revêtue d'une grande composition où François Lemoyne a peint, en 1724, la *Transfiguration*. C'est l'œuvre la plus importante qu'il ait créée après le plafond du salon d'Hercule au palais de Versailles,



DÉCORATION DE L'UN DES SALONS DU MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS

(ANCIEN HÔTEL DE ROQUELAURE), PAR LEROUX (XVIIIe Se).

(D'après « L'Art architectural en France », par Alfred Darcel et E. Rouyer.)

dont la disposition offre une certaine analogie avec celle de Saint-Thomas-d'Aquin. Cette belle page surmontait une boiserie sculptée par Romié, l'un des plus habiles ornemanistes de la première moitié du XVIIIe siècle, qui était habituellement chargé d'exécuter les bordures des portraits de Louis XV, offerts en présent aux souverains étrangers. Ces panneaux, qui ont été gravés par le maître lui-même, offraient des trophées d'attributs religieux séparés par des pilastres d'un goût charmant. Au-dessus étaient disposés des sujets de la vie du Christ, peints par le frère dominicain Jean André, qui ont disparu. Les bâtiments conventuels qui se développaient autour de cette église, sont occupés par la Direction d'artillerie. On y avait fondé, à l'époque révolutionnaire, le Musée d'artillerie qui, après 1870, a été transporté à l'Hôtel des Invalides.

Plusieurs maisons de la rue méritent un moment d'attention. Celle qui porte le nº 105, à l'angle de la rue de Commaille, possède un salon orné de boiseries de style Louis XV. Au nº 102, on trouve une façade à trois fenêtres, à mascarons formant clefs et à portail avec un tympan orné de feuillages et de serpents enroulés, qui est un bon type des constructions du règne de la même époque. L'hôtel portant primitivement les nºs 198 et 120, a été partagé entre les familles de Seyssac et de Clermont-Tonnerre; les deux parties jumelles ont été habitées, l'une par Chateaubriand et l'autre par le président Dupin. La façade est bien connue par ses deux portes dont les médaillons et les principaux ornements ont été sculptés par Bernard Toro [1]. Il est évident, toutefois, que les figures de femme des médaillons sont d'une autre main que les frises de sphinx et que les voussures à médaillons accostés de génies surmontant ces portes, qui ont dû être remaniées à une époque postérieure.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement).

1. C. Daly, *Motifs extérieurs*, II, Louis XIV, pl. 14 et 15.

LE

GRAND RETABLE DE SIX-FOURS



ROCHE de Toulon, et regardant l'admirable presqu'île de Sicié, la colline de Six-Fours, tout embaumée de plantes sauvages, se dresse sur la côte dentelée qui va d'Hyères à Marseille. Depuis quelques années, un fort colossal a remplacé les ruines qui la couronnaient, laissant subsister, à l'extrémité de l'unique rue du minuscule village, une église ogivale, greffée en 1610 sur une chapelle romane du xe siècle. Cette église, qui doit tenir sa petite place dans l'histoire de notre architecture religieuse, renferme quelques tableaux, dont un chef-d'œuvre. C'est, au fond de l'obscure chapelle de droite, qui fut le chœur de la construction primitive, le grand retable dont voici trois gravures d'ensemble et de détail.

Il contient, en deux rangs superposés, dix panneaux d'inégale grandeur, qui réunissent huit saints autour de la Madone et du Crucifix. Au-dessous des figures, peintes à la détrempe sur fond d'or, les noms sont inscrits en lettres d'or sur fond bleu clair [1]. Le panneau central, le plus grand de tous, représente la Vierge et l'Enfant Jésus. La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau

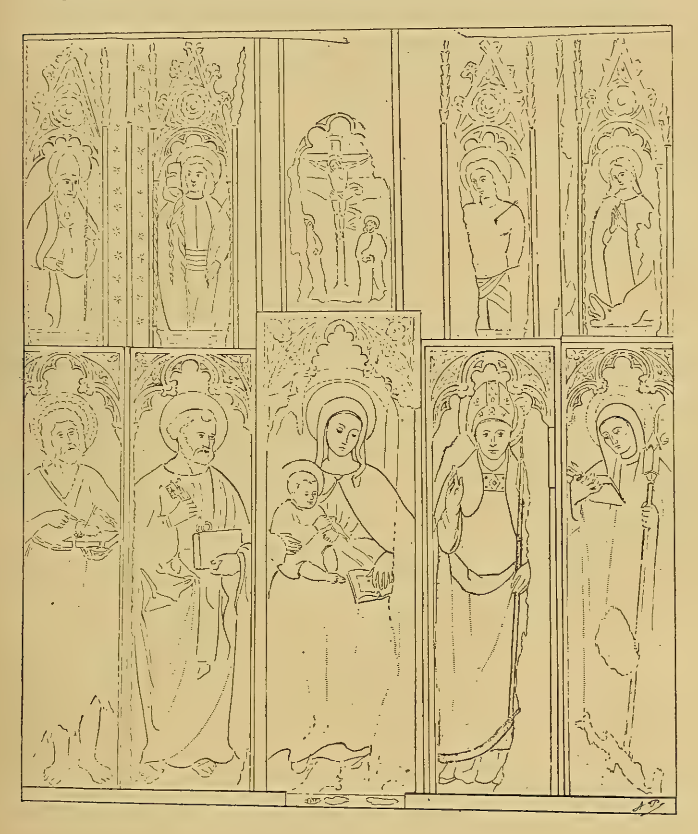
1. La hauteur totale du retable est de 2m,61, la largeur de 2m,27. Les panneaux, fort épais, sont en bois de noyer, recouvert de toile plâtrée. L'encadrement primitif, très détérioré, couronne les compartiments de petites arcatures gothiques à décor de feuillage, supportées par de fines colonnes torses. Les compartiments supérieurs se terminent par des gâbles fleuronnés. Le tout a été encastré, au xviie siècle, dans une lourde bordure à colonnes torses enveloppées de rameaux de vigne où se jouent des amours.

bleu clair, un voile bleu posé sur ses cheveux noirs, est assise sur un trône dont le haut dossier porte inscrits les premiers mots de la salutation angélique : (AVE GR) ATIA PLENA. DOMIN. TECV. Sur le délicat nimbe d'or une autre invocation est tracée : AVE REGINA CELORVM. AVE DOMINA ANGELORVM. Elle incline légèrement la tête vers le livre ouvert sur ses genoux, où elle suit de la main un texte sacré : *Propter viritatem virtutem et mansuetudinem inter Israel...* L'Enfant assis, qu'elle entoure maternellement du bras droit, se fait becqueter les doigts par un chardonneret; ses petites jambes potelées sortent nues de sa tunique violette.

A gauche sont debout saint Jean-Baptiste et saint Pierre; le premier, vêtu de peaux de bête, un manteau rouge sur l'épaule, porte sur un livre à tranche d'or, en le désignant du geste, l'Agneau divin, dont les pattes croisées retiennent une petite bannière blanche; le second, drapé dans un large manteau jaune qui recouvre une robe verte, porte la double clef d'or et un bréviaire à reliure pourpre. A droite sont un évêque et un abbé aux noms malheureusement effacés. L'évêque (peut-être saint Honorat), vêt un riche pallium rouge doublé de jaune et bordé d'or, agrafé sur une tunique noire qui recouvre une aube blanche; sa mitre à fond lilas bordée de pourpre est rehaussée de pierreries; de ses mains gantées de blanc il tient la crosse et il bénit. L'abbé, tout vêtu de noir, appuyé d'une main au bâton pastoral que termine un reliquaire, tient ouvert un bréviaire rouge où il lit attentivement.

Les figures du rang supérieur sont de proportions moindres. Le panneau du crucifix, le plus petit de tous, montre, selon la composition usuelle, la Vierge et saint Jean, vêtus de rouge et de bleu, qui se lamentent au pied de la Croix. Le Christ aux longs cheveux, d'une beauté tragique, se détache sur un ciel profond dominant un paysage montueux. A gauche est saint Martin, vêtu d'un pallium bleu à bande d'or, qui laisse entrevoir une tunique pourpre. Il a la mitre blanche et la crosse épiscopale. Auprès de lui, saint Victor, dans sa cuirasse luisante, tenant d'une main la palme du martyre, de l'autre une bannière blanche à double bandelette, lève fièrement son jeune visage encadré de longs cheveux bruns ondulés. Une seule flèche a percé le noble corps de saint Sébastien, qui incline sa tête à chevelure blonde, les bras liés au poteau, les reins couverts d'une écharpe blanche. Sainte Marguerite, toute frêle et enfantine, coiffée d'abondants cheveux roux, vêtue d'une robe rouge qu'enveloppe un manteau bleu, prie les mains jointes au-dessus du dragon expirant.

Tout d'abord on a devant cette peinture l'impression d'une œuvre vénitienne; les couleurs chaudes des vêtements, où dominent les rouges, le ton doré des chairs, le style des figures rappellent direc-



ENSEMBLE DU GRAND RETABLE DE SIX-FOURS.

tement Venise. Quand on a vu les quelques œuvres d'école génoise, notamment de Bréa, qui sont éparses en Provence, on comprend l'infinie distance qui les sépare de celle-ci. On se souvient de Carpaccio, à regarder la jeunesse svelte et hardie du Saint Victor, la naïve piété de la petite Sainte Marguerite; mieux encore, l'énergique

tête brune du Saint Jean aux cheveux bouclés, à la barbe ondulée, la pensive figure du Saint Pierre à la barbe blanche et touffue, aux cheveux blancs formant couronne, semblent prises aux premières peintures de Cima da Conegliano; mais Carpaccio, Cima, Bellini même n'auraient pu donner plus de gravité chaste et touchante à la Madone, plus de noblesse et de conviction à la figure d'évêque ici reproduite.

Le désolant, c'est que l'œuvre était signée, et que cette signature a péri, tandis que les inscriptions inutiles des saints les mieux reconnaissables subsistent sans la moindre éraillure. Il ne demeure, aux pieds de la Vierge, que deux fragments d'enduit, qui portent les premières et les dernières lettres de cette désirable signature : OPS. (pour *opus*)..... AO. (ces deux dernières lettres précédées du débris d'une autre, *h*, *m*, ou *n*).

Il paraît malaisé de tirer de là quelque indice, et l'histoire de notre tableau se bornerait à une description, si le regretté docteur Barthélemy, de Marseille, n'avait publié, en 1885, dans le *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques* de cette ville, une série de documents intéressant la vie et les œuvres du peintre Jean Cordonnier de Troyes, et, parmi ces documents, le texte, mi-latin, mi-provençal, du prix fait pour un retable destiné à une église de Six-Fours. En voici la traduction :

Prix fait pour la communauté de Six-Fours.

« L'an de l'Incarnation du Seigneur mil cinq cent vingt, et le pénultième jour du mois d'août, qu'il soit connu... que le sage homme J. Porquier, syndic du lieu de Six-Fours, et Michel Audibert, conseiller dudit lieu, et frère Mathieu Berriagne, du lieu de Maro, ermite de l'église du bienheureux Jean de la Crote, du territoire de Six-Fours, ont donné volontairement à prix fait au sage homme maître Jean de Troyes, peintre et citoyen de Marseille, présent, pour faire construire un certain retable en ladite église de Saint-Jean, selon le marché et les conventions ci-dessous, écrits et exprimés en langage vulgaire :

« Et d'abord, il a été convenu entre lesdites parties, par une solennelle et valable stipulation signée, que ledit maître Jean de Troyes fera ou fera faire un retable de bois de noyer, bien sec et suffisant, de hauteur totale, inclus le scabellon et le revers, de dix palmes, et de largeur de sept palmes, où il y aura trois parquets, et

chaque parquet aura sa crête et ses piliers suivant les crêtes à la moderne, et le revers avec son couronnement et de petits piliers avec les écussons aux culs-de-lampe, aux bouts, et le scabellon plan avec un soubassement de moulures, tout de bon noyer et suffisant comme il est dit ci-dessus.

« Item, il est convenu que ledit maître Jean peindra ledit retable, c'est à savoir le couronnement, les piliers tant du revers que du corps du retable, et les crêtes, tout d'or fin, et les moulures du scabellon aussi.

« Item, au parquet du milieu sera l'image de Notre-Dame tenant son enfant ès bras, de bonnes couleurs suffisantes à l'huile, et le champ de couleurs damassées, et convenables à l'ouvrage.

« Item, au parquet de la main droite, il peindra saint Jean-Baptiste comme il appartient à l'ouvrage.

« Item, au parquet de la main gauche, sera saint Pierre, et, dessus le revers, la Véronique avec le suaire, et, de l'autre côté, la Madeleine, et, au milieu, un crucifix; tout de bonnes couleurs fines et suffisantes à l'huile, convenables à l'ouvrage.

« Item, il est convenu qu'au scabellon, au milieu, il fera saint Mathieu, et deçà et delà, fera deux histoires, une de saint Pierre et l'autre de saint Jean-Baptiste.

« Item, il est convenu que ledit ouvrage devra être fait aux Rameaux, et que ledit syndic le devra faire porter à ses dépens.

« Item, il est convenu que ledit syndic et les susnommés lui donneront vingt et sept écus au soleil, payés en la manière qui s'ensuit, c'est à savoir : dix écus au soleil, que maître Jean a confessé avoir eus et reçus, et qu'il eut en présence de moi, notaire, en dix écus au soleil, réellement comptés; et, l'ouvrage fait, le demeurant.

« En cas de renonciation... etc.

« Fait à Marseille, chez moi, notaire, témoins, Jean Brunet, laboureur, et Léodegaire Vincent, notaire de Marseille. »

Un érudit toulonnais, M. Ch. Ginoux, s'est autorisé de ce texte si curieux pour identifier, dans une intéressante petite brochure, le retable commandé à Jean de Troyes et l'œuvre superbe que possède l'église de Six-Fours. M. Ginoux, observant que la petite église de Saint-Jean-des-Crottes, anciennement sise au bas du versant oriental de la colline de Six-Fours, tombait en ruine dès le dix-huitième siècle, suppose avec vraisemblance que l'on a dû transporter son tableau d'autel dans la vieille paroisse du village supérieur. Il

est vrai que la description donnée dans le prix fait ne rappelle qu'en partie le retable actuel; mais nous y retrouvons les principales figures, la Madone et le Crucifix, saint Jean-Baptiste et saint Pierre. L'hypothèse d'un déplacement de ces panneaux tout vermoulus peut expliquer d'ailleurs la disparition du gradin et du couronnement primitifs, transformés en bordure énorme et pesante.

Si Jean de Troyes a réellement peint le retable de Six-Fours, il mérite mieux qu'une mention honorable parmi tant d'artistes seulement connus des déchiffreurs d'archives, et l'art français peut s'enorgueillir à bon droit de son œuvre. Mais ce Jean de Troyes ne nous est révélé que par la publication du docteur Barthélemy, qui, tout en nous donnant une liste fort importante de ses travaux, laisse entièrement obscure la première partie de son histoire, la plus intéressante à nos yeux. Nous savons qu'il s'appelait Jean Cordonnier, avant de prendre le nom de sa ville natale; mais nous ignorons la date de sa naissance, et s'il fit son apprentissage en Italie. En 1516, nous le trouvons à Aix, et, peu de temps après, à Marseille, où il demeura jusqu'à sa mort, survenue entre les dates extrêmes du 3 août 1548 et du 29 janvier 1549. Il dut exécuter, en 1516, sur la commande de dame Rigone, veuve de Jean Durand, corroyeur, un grand tableau d'autel destiné à l'église des Accoules de Marseille. C'était, sur champ d'or, Notre-Dame de Consolation, entourée d'anges et de saints, ayant à ses pieds nombre de grands personnages « au plus richement qu'il se pourra faire suivant leur état », et les donateurs agenouillés. Le gradin et les pinacles, divisés, selon la mode italienne, en nombreux compartiments, représentaient l'histoire de la Madone. En 1517, un deuxième retable, glorifiant saint Dominique, est commandé pour le couvent des Prêcheurs aux peintres Jean de Troyes et Étienne Peson. Suivent les prix faits, en 1520, du retable de Six-Fours; en 1522, d'un retable pour les Clarisses de Marseille; en 1524, d'une bannière pour la corporation des menuisiers; la même année, d'une solennelle image de sainte Barbe pour la corporation des bombardiers, à l'église Saint-Jean-de-Jérusalem ; en 1526, d'un retable pour la confrérie de Saint-Antoine, et d'un autre, beaucoup plus vaste, avec l'image de Notre-Dame de Pitié, pour la corporation des calfats, à l'église Saint-Laurent; enfin, en 1545, de la peinture d'une statue en bois représentant saint Honoré, pour la corporation des boulangers, au couvent des Augustins.

De toutes ces commandes, la plupart considérables, il résulte que les Marseillais tenaient en haute estime le talent de Jean Cordonnier;

mais tant que l'on n'aura point retrouvé, à Marseille ou ailleurs, une



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ET FIGURE D'ÉVÊQUE.

(Panneaux du retable de Six-Fours.)

œuvre authentique de cet artiste, il sera quelque peu imprudent de lui attribuer, sans restriction, la belle peinture de Six-Fours; et comment accorder son nom au débris de signature qui subsiste encore?

Souhaitons que ce grave et paisible chef-d'œuvre demeure longtemps intact dans son obscure chapelle. Habilement restauré, il pourrait faire honneur aux plus grands musées; puisse-t-il n'être pas victime d'enthousiasmes irréfléchis! Je sais, à Toulon, un travailleur modeste et instruit qui aime ce cher retable, et ne le laisserait point toucher à l'étourdie : M. Vidal, professeur à l'Arsenal maritime, ne m'en voudra point si je le nomme ici, me rappelant avec admiration le recueil de ses patientes aquarelles, où revit toute l'histoire du vieux Six-Fours.

ANDRÉ PÉRATÉ.

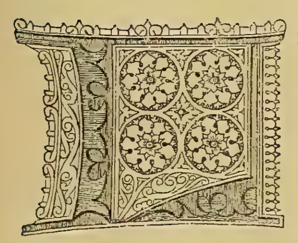


UNE NOUVELLE SOURCE DE DOCUMENTS

SUR LES

ARTISTES DIJONNAIS DU XV[e] SIÈCLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



E 23 mars 1443 (n. st.), les mandataires du duc Philippe le Bon confièrent l'exécution du mausolée à « maistre Jehan de la Werta dit Daroca, natif du païs d'Arragon, tailleur d'images, demourant à Dijon ». D'après le traité [2], le tombeau de Philippe le Hardi devait servir exactement de modèle pour celui de Jean sans Peur et de sa femme Marguerite de Bavière [3]; la seule modification consistait en un deuxième gisant (l'effigie de la du-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] période, t. IV, p. 347.

Depuis que ces lignes ont été écrites (septembre 1890), un mémoire de M. l'abbé Requin sur Antoine le Moiturier a été publié dans le volume de la quatorzième *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*..... Malheureusement ce volume n'est pas dans le commerce; c'est la Direction des Beaux-Arts qui le distribue, et nous n'avons pas encore pu nous le procurer.

2. Il existe trois copies contemporaines de ce marché aux *Archives de la Côte-d'Or* : B 310 (dossier relatif au tombeau de Jean sans Peur); B 1689, f. 123 r° et v°; B. 1690, f. 119 v°-120 v°. — Une analyse sommaire en a été publiée dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne* (par de La Barre), t. II, p. 226, note.

3. Nous avons vu que Jean sans Peur avait, dès 1410, témoigné le désir d'avoir « une sépulture semblable à celle de feu son père ». Quoique le marché de 1443 ne rappelle pas cette particularité, il faut rendre à Philippe le Bon la justice qui lui est due : en tenant ainsi à respecter scrupuleusement les intentions paternelles, il rachetait le long retard apporté à leur réalisation.

chesse) et en quelques motifs supplémentaires d'ornementation. Le délai fixé à l'artiste était de quatre ans, le prix accepté, de 4,000 francs, à raison de 1,000 francs par an, « eu regart à l'ouvraige qui par lui sera fait »; nous passons les autres détails.

Le marché à peine ratifié par le duc, La Huerta déploie à l'œuvre une ardeur trop belle pour durer. Dès le mois de septembre 1443, il va chercher à Salins l'albâtre dont il a besoin [1], dès ce mois aussi il commence à demander de fréquents acomptes [2], envolés aussitôt de son escarcelle. L'imagier aragonais semble en effet avoir été un aventureux, besoigneux et madré compagnon.

Il s'était bien lié par un traité; ce traité stipulait bien que les avances d'argent seraient correspondantes aux progrès de l'ouvrage; mais le délai de quatre années partait du jour seulement où serait livré à l'artiste le marbre noir de Dinant déposé à Mézières. Cette clause, d'apparence insignifiante, La Huerta ne l'avait pas stipulée à la légère : elle le rendait maître d'exploiter la situation et, sous un prétexte toujours prêt, de traîner les choses en longueur. Il ne s'en fit pas faute, et si de 1444 à 1453, il travaille un peu au tombeau, on le voit surtout chercher ailleurs des occupations variées. En 1444, il sculpte pour un bourgeois dijonnais un groupe de la Visitation, destiné à une chapelle de famille dans l'église Saint-Jean [3]. Vers 1448, il va en Franche-Comté conclure avec Louis de Chalon, prince d'Orange, le marché d' « un tombeau », d'autres textes portent même « trois mosolées », qu'il ne paraît pas avoir exécutés, mais qui du moins furent l'objet d'un procès débattu entre lui et ce prince pardevant l'officialité de Besançon [4]. De 1449 à 1453, il monte et gère une société pour l'exploitation en Bourgogne « des mines d'or, d'argent, d'azur, de plomb et autres métaux » problématiques [5]. D'humeur batailleuse, au demeurant, et n'hésitant pas à menacer un jour de sa dague « monsieur le vicomte mayeur » de Dijon, sans préjudice de « paroles sentans injures et désobéissance ». Cette équipée lui valut,

1 et 2. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1690, f. 121 v° et v°. — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol. XXI, f. 82 v°.

3. *Bibl. nat*, coll. Moreau, vol. 817, f. 316 v° — 318. — Sur ce groupe, détruit aujourd'hui, cf. l'étude déjà citée de M. Chabeuf, p. 56-57.

4. *Bibl. nat.*, coll. Moreau, vol. 892, f. 551 et 557. — *Arch. du Doubs*, série E, *Inventaire des archives de la maison de Chalon*, t. III, titres généraux, f. 50 et 53 v°.

5. *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol. LI, f. 111 r° et v°; vol. LX, f. 90-93. — *Arch. de la Côte-d'Or*, B. 1725, f. 79 v°-81 et 128 v°, etc.



TOMBEAU DE JEAN SANS PEUR, DUC DE BOURGOGNE, ET DE MARGUERITE DE BAVIÈRE, TEL QU'IL ÉTAIT AVANT LA RÉVOLUTION.

(D'après une ancienne gravure.)

par parenthèse, une condamnation à aller « crier merci » à ce magistrat, en plein Conseil, et à faire pour la porte de l'hôtel de ville « une belle ymaige de Nostre-Dame, de deux piedz et demy de hault, assise sur une belle sobasse » aux armes de Dijon [1].

Au bout de quelques années cependant, les gens des comptes avaient ouvert les yeux; jugeant que l'état d'avancement du tombeau ne répondait pas aux sommes déjà payées, ils avaient restreint le chiffre des acomptes et, en 1448, finirent même par refuser d'en ordonnancer de nouveaux [2]. Que fit alors le rusé Aragonais? Le duc, presque toujours éloigné de Bourgogne, n'était pas aussi bien renseigné que ses gens de Dijon : il alla le trouver à Bruxelles, sut habilement le circonvenir et obtint de lui [3] d'être dorénavant payé chaque mois, sur le pied de six gros par jour, plus deux gros par ouvrier sous ses ordres, à charge, il est vrai, de fournir un état certifié des journées effectives de travail; mais cette formalité n'était pas faite pour gêner beaucoup la Huerta. Un certain fixe valait mieux que des acomptes irréguliers, et il put tranquillement prolonger huit ans encore les loisirs avantageux d'une quasi-sinécure.

Sur les quatre requêtes qu'on a de lui, de 1445, 1449, 1453 et 1454, deux seulement présentent quelque intérêt. La première, de 1445, paraît autographe et doit bien reproduire le jargon de l'Aragonais : « A mes très honorez seigneurs... suplie houmblemant Jehan de la Huerta dit de Daroca, talour d'images, que come soit ansy que à la oittre (votre) ynpos ayés ordoné payer la some de dus frans odit supliant, que est grant argent, considéré que ledit supliant n'a en la dite vile ouquns éritages ne maysons que tan solemant l'ovrage que fait pour monsieur le duc, en lequel ovrage ledit supliant a beaucop perdu et pert se mondit sieur le duc de sa bénigne grase ne lui fait ouqune récompansasion..... Et ledit supliant priera Dius pour vous. » Il obtint un dégrèvement de six gros; mais quel superbe aplomb de gémir ainsi de son marché avec le duc!

En 1449, il allègue, pour réclamer une nouvelle remise de taxe, qu'il est de par lettres ducales « quicte et exempt de toutes tailles, aides et imposts qui se feroient et mectroient sus » en Bourgogne, et qu'il ne « tient aucun mesnaige en ceste ville ».

De ces prétendues exemptions le Conseil de ville n'avait cure;

1. *Arch. de Dijon*, B 158, f. 16 v° et 21 (Délibérations communales de 1448-1449).

2. *Arch. de la Côte d'Or*, dossier déjà cité de la liasse B 310.

3. Lettres de Philippe le Bon du 17 mars 1449 (n. st.). — *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1712, f. 135-136.

quant au second motif, il confirme ce que nous savions déjà, qu'en dépit de ses engagements l'imagier se livrait à de fréquentes pérégrinations artistiques ou commerciales et résidait de façon intermittente à Dijon.

Les gens du duc avaient fini cependant par obtenir qu'il poussât un peu sa besogne : ils ne finançaient plus sans exercer un contrôle effectif des journées de travail. A partir du 1er janvier 1456 (n. st.), ils l'avaient même réduit à la portion congrue de 5 francs par mois, plus 5 francs par ouvrier en chantier [1]. La Huerta, n'y trouvant plus son compte, essaya de les attendrir. Écoutons-le faire étalage de son activité et de ses charges de famille : « Le suppliant avoit acoustumé de prendre et avoir chascun jour la somme de VI gros, et maintenant ne reçoit que dix blans [2] pour sa personne, desquelz il ne pourroit bonnement vivre, lui, sa femme et ses enffans, jasoit (outre) ce qu'il a enduré et endure, et tousjours fait la meilleure diligence qu'il puet affin de assouvyr (achever) brief ledit ouvrage » [3]. Ne nous attendrissons pas trop sur la gêne de l'Aragonais : il ne paraît pas avoir jamais su pratiquer beaucoup l'économie; pour sa « diligence », pour son activité à remplir ses engagements, on sait ce qu'il faut en croire. La meilleure preuve, du reste, va nous être fournie sur ce point.

Le crédit affecté au tombeau s'épuisait. L'imagier laisse tout en plan et, un beau jour de janvier 1457 (n. st.), décampe de Dijon pour aller chercher fortune ailleurs [4]. On dut ouvrir son atelier. Il y laissait à peu près terminés, il est vrai, les anges, les *pleurants*, les *angelots* et une partie des *tabernacles* préparés pour le cénotaphe; mais les deux figures principales, les *gisants*, étaient à refaire; et quoique inacceptables — elles n'étaient pas « de net albastre » et avaient été « rompues du travers », — La Huerta n'avait pas voulu entendre parler de les recommencer, après avoir déjà été obligé de reprendre à nouveau le gisant de la duchesse. De plus la première pierre du soubassement, du massif et de l'entablement n'était pas taillée.

En dépit de sa fuite et de son peu de bonne foi, La Huerta trouva encore moyen de berner longuement la patience des gens du duc. De Chalon et de Mâcon, entre autres villes où il séjourna, aussi besoi-

1. *Arch. de la Côte d'Or*, B 310.

2. Le blanc était le quart du gros.

3. Requête de La Huerta aux gens des comptes à Dijon, du mois de juin 1456. — *Arch. de la Côte-d'Or*, liasse B 310.

4. 3. *Ibid.*, et B 1734, f. 135 v°.

gneux qu'auparavant, il promettait toujours de revenir[1]. Cinq années s'écoulèrent ainsi. En 1462 seulement, on estima qu'il « avoit receu plus qu'il ne lui pouvoit estre deu », et que « s'en attendre à lui, on n'en auroit jamais la fin »[2]; alors seulement se décida-t-on à pourvoir, sans lui, au malencontreux tombeau.

On commença par où l'on aurait dû débuter vingt ans plus tôt, par faire venir le marbre noir de Dinant qui, depuis 1435, attendait à Mézières d'être employé à la structure du monument de Dijon[3]; puis, par confier toute la tâche de cette structure[4] à deux entrepreneurs aussitôt mis au travail : Jean de Mousterot, le maître des œuvres de maçonnerie du duc, dont il a été précédemment question, et un « tailleur de marbre » de Namur, un certain « Girard des Frères Mineurs », adjudicataire déjà du transport du marbre de Mézières à la Chartreuse. En vue de la réfection des gisants, l'albâtre de Salins n'ayant pas été jugé assez bon, on eut recours à d'autres carrières de Franche-Comté : « la perrière d'alabastre » de Foncine, dans les montagnes du Jura, fournit deux « grans quartiers » amenés à Dijon[5], et pour assurer au successeur éventuel de La Huerta tout le choix désirable, trois autres « quartiers d'alebastre » furent tenus prêts à « la perrière » de Saint-Lothain, près de Poligny[6].

Il ne s'agissait plus que de trouver un imagier habile. Les gens des comptes à Dijon n'en découvraient point autour d'eux; le duc avait bien, à diverses reprises, manifesté le désir de voir enfin activer l'ouvrage ; mais, toujours éloigné de Bourgogne, de plus graves soucis continuaient à l'absorber. La piété filiale d'une des sœurs de Philippe le Bon assuma ce soin. Agnès de Bourgogne, duchesse de Bourbon, entre alors en scène. Un artiste dont elle avait été à même d'apprécier le talent, le maître sculpteur Jacques Morel[7] qui, lui, avait terminé en quelques années, pour cette princesse et son mari,

1-2. *Arch. de la Côte-d'Or,* liasse citée B 310.

3. *Ibid.*, et B 1747, f. 166 r° et v°, 169 v°, 170 v°-B 1750, f. 226-227. — Alex. Pinchart, *Arch. des arts,* t. I, p. 260-261.

4. Cette tâche consistait à « tailler, pollir, moler et asseoir les pierres de mabre noir neccessaires pour la tombe et sépulture ». *Arch. de la Côte-d'Or,* B 1757, f. 167.

5. *Arch. de la Côte-d'Or,* B 310 et B 1750, f. 225-226.

6. *Ibid.*, B 310.

7. Sur ce sculpteur, cf. l'étude de M. Courajod (*Gazette archéologique,* 1885, p. 236-255) et la notice de M. Natalis Rondot (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*... 1889, p. 622-655).

l'admirable mausolée de Souvigny [1], Jacques Morel était mort depuis quelques années, mais son neveu, *Antoine Le Moiturier* [2], connu déjà par ses propres travaux, ne demandait qu'à prendre la succession de La Huerta [3].

De Saint-Antoine en Viennois, où il résidait alors [4], l'imagier partit aussitôt pour Dijon, muni ou devancé d'une chaude lettre de recommandation de sa protectrice. « Maistre Anthoine, écrivait-elle, est l'un des notables et expers bons ouvriers pour besoingnier en la perfection et assovissement de ladite sépulture, et aussi pour faire lesdiz gisans, qui soit ès marches de par deçà » [5].

A son arrivée à Dijon, au mois de juin ou juillet 1462, il est l'objet d'un accueil empressé; il inspecte la besogne de son prédécesseur, il avise à ce qui reste à faire. L'albâtre de Foncine lui paraît défectueux : on met immédiatement à sa disposition celui de Saint-Lothain [6]. On se félicite d'avoir à faire au « meilleur ouvrier d'imaigerie du royaulme de France » [7]. De 1462 à 1466, pendant que la maçonnerie s'érige, il s'occupe « de la façon des gisans, pleurans, angelots et autres ouvraiges d'imaigerie » demeurés inachevés ou à reprendre [8]. Au printemps de 1466, l'ensemble et les détails du mausolée sont définitivement arrêtés et il se rend auprès du duc

1. En confiant à Jacques Morel l'exécution de son tombeau, le 24 juin 1448, le duc de Bourbon avait choisi pour modèle « la sépulture de feu monseigneur le duc de Bourgongne estant à Dijon », c'est-à-dire le cénotaphe de Philippe le Hardi que La Huerta était alors chargé de reproduire lui aussi pour le feu duc Jean sans Peur. Les deux gisants du monument funéraire de Souvigny devaient être également « d'albâtre blanc de Salins », comme sans doute les anges, les pleurants, etc. *Arch. de l'art français*, t. IV, p. 314-316. Nous trouvons en effet qu'avant le mois de juillet 1448, Philippe le Bon avait autorisé le duc de Bourbon, son beau-frère, à faire tirer de l'albâtre de la carrière de Salins. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 310 et B 1700, f. 167 v°-168.

2. « Maistre Anthoine Le Moyturier, NEPVEUR DE FEU LE MAISTRE QUI A FAIT LA SÉPULTURE DE FEU MONSIEUR DE BOURBON. » *Arch. de la Côte-d'Or*, liasse citée B 310. — Il est constaté d'autre part qu'il était d'Avignon. *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol. XXI, f. 105; vol. XXIX, f. 183.

3. On perd complètement la trace de La Huerta à partir du mois de novembre 1462; il était alors à Mâcon, « très povre et maladiz ». *Arch. de la Côte-d'Or*, B 310.

4. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1750, f. 229; B 1751, f. 300.

5. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 310.

6. *Ibid.*, B 1751, f. 296-297.

7. *Ibid.*, B 1750, f. 229. — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol LI, f. 260; vol. C, p. 292.

8. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1751, f. 301 v°-302.

« pour lui porter et monstrer la forme et figure des personnaiges gisans et la sépulture... afin de savoir de monseigneur son bon plaisir et comment il veult iceulx gisans estre de leurs habis et contenances »[1].

Philippe le Bon prit le temps, cette fois, de tout examiner et d'indiquer même quelques corrections. Le 4 novembre suivant, Le Moiturier s'engageait par traité à « faire, parfaire et assouvir bien et convenablement de son mestier les deux gisans de la sépulture... selon les patrons que ledit maistre Anthoine a sur ce faiz, qui ont esté corrigiez et amendez par monseigneur, et aussi parfaire, polyr et achever tous les angelos, plourans, tabernacles, lampectes (culs-de-lampe)... et semblablement asseoir toute la maçonnerie d'alabastre et y faire au surplus toutes choses y neccessaires de sondit mestier, le mieulx que faire ce pourra », dans un délai de trois ans et moyennant la somme de 650 livres[2].

Plus consciencieux que La Huerta, il tint parole : à la fin de décembre 1469, il était en mesure de demander la réception du tombeau. Elle eut lieu le 5 juin 1470. Chargés par les gens des comptes, de « veoir et visiter les ouvraiges de ladicte sépulture et certifier à la vérité s'ilz seroient bien et souffisamment parfaiz », le maître des œuvres de maçonnerie du duc, Jean de Mousterot, deux autres « maçons » et deux artistes dijonnais, le verrier Pierre « Spich » et le peintre Antoine Dubois, déclarèrent, dans leur rapport, que « lesdiz ouvraiges tant des gisans comme des angeloz, plorans, lampectes et autres estoient bien et deuement faiz et parfaiz »[3].

Le tombeau de Jean sans Peur terminé, Le Moiturier continua à résider à Dijon. L'archiviste de cette ville, M. Vallée, y a constaté sa présence jusqu'à la fin du xve siècle[4]. La précieuse collection de requêtes que nous avons pour la seconde fois perdue un peu de vue va nous fournir de précieuses données sur la fin de la carrière de l'imagier d'Avignon devenu dijonnais.

Au mois de mai 1470, il obtient à titre de « clerc solut (libre) et non marié » la remise des trois gros auxquels il avait été taxé à

1. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1757, f. 132.

2. *Ibid.*, B 1760, f. 137 r° et v°. — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol. XXI, f. 105 vol. XXIX, f. 183.

3. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 4513, f. 124-127.

4. *Invent. somm. des archives de la ville de Dijon*, t. III (en cours d'impression), série L, page 47.

l'occasion du dernier subside voté au duc par les États de Bourgogne. — Imposé, en 1488 ou 1489, à la somme de 3 francs pour sa quote-part d'un nouvel *aide* octroyé au roi, — la Bourgogne avait été réunie à la couronne à la mort de Charles le Téméraire, — il se fait accorder encore une réduction de 18 blancs, motivée par une situation peu prospère. Il « tient maison et place que lui coste chier de louhaige pour mectre ses pierres, et si tient des serviteurs de grant pris et qui le destruisent, car jasoit ce qu'il ne face guières, si lui est il force d'en tenir, à cause qu'il ne peut manier ne guères faire de son mestier qu'il n'ait aide et pour les (*sic*) mener maintes fois bien loing ses ouvrages. Finablement, il est povre homme, non marié, qui passe le temps au mieulx qu'il peut, et si ne gaingne riens à ses voisins, car il n'a besoingne qui ne lui vienne de loingt ». — En mai 1494, autre imposition et nouveau dégrèvement de 6 gros sur 3 francs. Avec l'âge, sa position ne s'est pas améliorée, au contraire : il « n'a maison, héritaiges, censes ne rentes, à la ville ne ailleurs, dont il puisse vivre ne gaigner sa vye, fort seullement à son mestier, et avec ce, pour gagner sadicte vye, combien qu'il soit vyez et ancien homme, luy convient prandre grant peinne et travail à aler sur les champs en loingtain pays hors cette ville pour trouver à besoingner ».

Le vieil artiste survécut-il longtemps à cette touchante supplique? Les Archives de Dijon ne l'ont pas révélé jusqu'à présent, et il faut arriver en 1511, — après sa mort, — pour trouver une nouvelle mention de Le Moiturier dans « maistre Anthoniet », à qui Michel Colomb, bon juge en la matière, décerne l'éloge de « souverain tailleur d'imaiges » [1].

Quelles sont les œuvres exécutées par Le Moiturier, de 1470 à 1494, en Bourgogne et « en loingtain pays » ? Le tombeau de Philippe Pot se présente tout d'abord à la pensée; mais soyons discret : le savant conservateur des Archives de la Côte-d'Or se réserve de nous renseigner bientôt à cet égard.

1. Voici les termes mêmes de Michel Colombe, dans son marché du 3 décembre 1511 pour le tombeau de Philibert de Savoie, destiné à l'église de Brou : « ... Les sépultures de feuz messeigneurs les ducs de Bourgoigne... faictes aux Chartreux de Dijon... par maistre Claux et maistre Anthoniet, souverains tailleurs d'imaiges, dont je, Michel Coulombe, ay autreffois eu la cognoissance ». Le Glay, *Analectes historiques* (Paris, 1838, in-8°), p. 18. — C'est trop solliciter ce seul et unique texte que vouloir en conclure que Michel Colomb a été un élève de Le Moiturier et un continuateur de l'école dite bourguignonne, peut-être parce qu'elle est représentée par deux Hollandais, un Espagnol et un Avignonais.

A Antoine Le Moiturier succède, dans les requêtes, en 1496, un « ymaigeur » ou « faiseur d'ymages » moins connu, *Guillaume Chandelier*, fixé à Dijon dès 1483 ou 1484 [1]. C'est un pauvre diable, « chargié de femme et de pluseurs petiz enfans » ; il « a esté ensemble sadicte femme environ ung an malade, sans gaignier ung seul denier, comme chascun scet (sait), pour laquelle [maladie] lui a convenu vendre tant peu de biens qu'il avoit » ; et cependant on l'a taxé à 2 francs, « somme, en parlant en toute révérence, trop excessive, et laquelle il ne saroit bonnement payer sans vendre se (*sic*) peu de reste de biens qu'il a ». On lui remet 5 gros.

Nous ne sommes pas encore en mesure de pouvoir donner une liste complète des imagiers dijonnais du xve siècle. Voici cependant quelques autres noms que nous avons retrouvés, soit dans les Archives de la Côte-d'Or, soit dans la Collection Bourgogne à la Bibliothèque Nationale, soit dans l'*Inventaire* publié par Vallée :

Pierre Bollart, « imageur de pierre », vers 1420. — « *Pierre Baillet*, tailleur d'imaiges », 1426. *Pierre L'Alement*, « tailleur d'ymages », — le même peut-être que le précédent, — auteur d'un « Jaquemart » pour l'horloge de la ville. — *Jean de Conteke* ou *de Contecœur*, « ymaigeur », mentionné ci-devant, 1442-1443, mort en 1459. — *Jehannin Fouqueret*, « ymaigeur », 1442-1447 ; occupé à la même époque comme « tailleur d'imaiges » à la construction de l'hôpital de Beaune. Il vivait encore à Dijon en 1454. — « Maistre *Anthoine*, ymaigeur », de 1467 à 1487. Malgré la similitude du prénom il ne faut pas le confondre avec Antoine Le Moiturier. Ce dernier était célibataire ; l'autre, « chargé de femme et d'enfans ». — *Jehan de Valance*, « ymaigeur », 1479. — *Jehan de Buys*, « ymaigeur », vers 1490. — *Nicolas Beaucorps*, « tailleur d'ymaiges », en 1495. « Pour gaigner sa vye, de luy, sa femme et ses enfans », il venait alors de « aler besoingner à Ostun, pour ce qu'il ne trouve riens à besoingner en ceste ville » (Dijon).

Il nous reste à parler des peintres, enlumineurs, verriers, orfèvres, tapissiers et musiciens.

BERNARD PROST.

(*La fin prochainement.*)

1. Vallée, *Invent. somm. des arch. de la ville de Dijon*, t. III, série L, p. 46, 47 et 53.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

MEISSONIER



Il y aurait comme une sorte d'inconvenance à vouloir, au lendemain de la mort, doser la valeur exacte d'un artiste aussi universellement admiré que Meissonier. Plus de reculée est nécessaire, et plus de froide impartialité. Nous sommes trop près encore de l'émotion soulevée par la disparition subite de l'illustre maître. C'est une simple couronne que la *Gazette* veut déposer sur la tombe à peine close, un hommage qu'elle vient rendre, et du fond du cœur, à la probité de l'homme, à la noblesse et à la générosité de ses sentiments, à l'indomptable énergie de son caractère, à son dévouement incessant aux intérêts de l'art, à tout ce qui constituait en lui le respect du devoir professionnel. Le peintre a, du reste, été ici même l'objet d'excellentes études [1]; l'occasion d'apprécier à nouveau les caractéristiques de son talent se présentera tout naturellement, lors de l'exposition posthume qui doit être organisée à l'École des Beaux-Arts.

Ce qui frappe surtout dans cette belle carrière si honnêtement remplie, c'est l'unité parfaite de l'effort vers un idéal nettement

1. Voir notamment les articles de Théophile Gautier et de Philippe Burty, 1re période, t. XII, p. 418, et d'André Michel, 2e pér., t. XXX, p. 5.

entrevu dès la première heure, c'est l'heureux accord des facultés intellectuelles et physiques, l'équilibre complet d'une nature harmonieusement douée.

Ce petit homme à l'allure puissante, à la taille cambrée, avec ses yeux luisants comme des braises, ses cheveux ras et drus, sa barbe de Fleuve, comme tourmentée par le ciseau fiévreux d'un Puget, aussi vif, aussi remuant, aussi actif à soixante ans qu'à vingt-cinq, était bien tel qu'il convenait à l'auteur de la *Rixe*, de la *Bataille de Solférino* et de *1814*. Il avait l'abord parfois un peu bourru, cassant, et son amour-propre était facile à heurter; mais le fond restait toujours excellent, le cœur était d'or, la main loyale, prompte à servir les bonnes causes, l'instinct familial et doux, la parole d'habitude scandée et réfléchie. Ceux qui ont pénétré dans son intérieur n'oublieront pas ce mélange piquant de raideur et d'urbanité, d'animation et de lenteur, d'absolutisme et de fine indulgence.

Ce laborieux et ce patient, qui avait parcouru toute la hiérarchie des honneurs et des distinctions, dont le nom était salué dans les deux hémisphères, était bien le fils de son travail et de sa persévérance. Il nous offre un des plus remarquables exemples d'application et de volonté qu'on puisse recommander.

Meissonier était né à Lyon, en 1815, le 21 février, à la veille du dernier cataclysme qui allait emporter Napoléon. Il n'avait donc que 76 ans quand il est mort, et nul de ceux qui l'avaient vu alerte, infatigable, après avoir dirigé l'immense besogne des opérations du jury à l'Exposition universelle de 1889, défiler au Palais de l'Industrie, portant haut et ferme le drapeau de l'art français, le grand cordon de la Légion d'honneur en sautoir, et, plus récemment encore, présider à l'organisation de la nouvelle Société des Beaux-Arts, n'aurait pu douter qu'il n'eût encore devant lui de longues années de gloire et d'activité. Il semblait que cette main, vaillante comme celle du Titien, dût tenir le pinceau, sans trembler, jusqu'à 99 ans. Hélas, ainsi va la vie! Il a suffi d'une imprudence pour terrasser en quelques jours cette robuste constitution. Paris apprenait en même temps la maladie et la mort du célèbre artiste.

Meissonier était issu d'un milieu de petits commerçants. Il avait été destiné par sa famille à reprendre la maison paternelle, un magasin de denrées coloniales; mais, un goût irrésistible pour le dessin l'entraîna, malgré ses parents, dans les sentiers ardus de l'art. Ce ne furent, au début, que mécomptes et privations. Il lui fallut un singulier sentiment de sa vocation, une ardeur endiablée, pour

traverser sans fléchir cette période de luttes où il n'eut pour vivre que les quinze francs dont les siens lui faisaient l'aumône. A vingt ans, il envoyait un tableau au Salon, des *Bourgeois flamands* — trois bourgeois assis près d'une table où l'on a posé un pot de grès et des verres. Rarement peintre aura ainsi, du premier coup, formulé son programme. Un an après il travaillait déjà, pour l'éditeur Curmer, à l'illustration d'une Bible; c'est là qu'il entreprendra bientôt (1839) les délicieux dessins du *Paul et Virginie* et de la *Chaumière indienne*, qui sont, pour ainsi dire, le microcosme de sa manière. Le succès fut immédiat, irrésistible. Puis viennent des *Joueurs d'échecs*, au Salon de 1836, puis un *Peintre dans son atelier*, un *Joueur de basse*, un *Fumeur*, des *Soldats au corps de garde*, etc., et il en ira ainsi désormais jusqu'au jour où, élargissant ses visées, le peintre de la *Rixe* passera, avec la *Bataille de Solférino* (1864), de la peinture de genre, façon Metsu, à l'épopée militaire et aux scènes de l'histoire napoléonienne, qui seront sa véritable originalité. La modernité tiendra, dès lors, au moins autant de place dans l'œuvre de Meissonier que l'archéologie, et celui-ci apportera simultanément dans ces deux formes, en apparence contradictoires, la même loyauté, le même scrupule, le même souci du détail exact, la même recherche du mouvement juste, la même science prodigieuse dans le dessin précis, le même art de mise en œuvre.

La vogue était venue, vogue sans précédent dans le passé et qui restera, vraisemblablement, sans équivalent dans l'avenir. Les souverains, les amateurs du monde entier se disputaient ses moindres toiles au poids de l'or. Meissonier est le peintre qui, de son vivant, aura vu ses œuvres atteindre les prix les plus élevés. Au cours du jour, il laisse derrière lui une valeur marchande de plus de vingt millions de francs.

Mais, disons-le bien haut, dans une telle griserie d'argent et de succès, l'artiste ne sacrifia jamais rien de cet amour immanent de la perfection qui était en lui; on a pu dire, sans exagération, que le besoin de satisfaire sa conscience était au moins égal à son désir d'attirer l'admiration d'autrui. Ce sera l'éternel honneur de sa carrière. Plus que personne, Meissonier était accessible aux pensées désintéressées, aux convictions généreuses, surtout lorsqu'elles touchaient à cet amour de la patrie qui brillait chez lui du plus noble éclat, ou à la cause sacrée de l'art. On se souvient de sa belle conduite en 1870 et de son attitude, à l'étranger, dans toutes les circonstances où il a dû représenter et servir la France. Rappelons qu'il n'a jamais voulu se

dessaisir des deux toiles qu'il considérait comme les plus parfaites qu'il ait produites, le *Graveur à l'eau-forte* et l'*Attente*, et qu'il les a léguées au Louvre pour être placées un jour à côté du *Solférino*, sa plus parfaite œuvre militaire.

Les anecdotes abondent, qui montrent le peintre aux prises avec les exigences de sa conscience. On sait à quelles minuties d'exactitude l'entraînait la préparation d'un tableau; il y a de véritables légendes sur la genèse de certaines œuvres, du fameux *1807*, par exemple. On raconte qu'il s'était fait construire, à Poissy, un petit chemin de fer, sur lequel il avait établi son chevalet, afin de pouvoir étudier le mécanisme du mouvement des chevaux. C'est le même tableau dont, au moment de le livrer à l'acquéreur, il avait enlevé le groupe principal avec son couteau à palette, s'imposant, par cet excès de scrupule, un surcroît de travail de plus d'une année.

Ainsi a vécu, unique en son genre, ce maître que rien n'a pu détourner de sa voie, libre de toute attache, indifférent aux querelles d'écoles, souverain incontesté de son domaine, laissant passer devant la fenêtre de son atelier solitaire, les académistes, les romantiques, les symbolistes, les impressionnistes, toutes les modes, tous les engouements, toutes les recherches inquiètes de notre siècle tourmenté, sans précurseur, sans élèves, saturé de toutes les joies de l'orgueil, entrant tout vivant dans la postérité.

LOUIS GONSE.



LE MUSÉE

DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

V

LES CONCOURS SCOLAIRES.



En abordant l'étude des Concours scolaires, je veux dire des Grands Prix de Rome, des Prix du Torse, de la Tête d'expression, de la Grande Figure peinte ou modelée, bref, de cette masse de récompenses qui va augmentant de jour en jour, grâce à la libéralité de l'État et des particuliers, nous éprouvons la satisfaction intime de l'historien qui a devant lui une série non interrompue de documents, une chaîne dans laquelle aucun anneau ne manque. En effet, abstraction faite d'un petit nombre de morceaux, ruinés au cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, ou rendus à leurs auteurs pendant la Révolution, l'École des Beaux-Arts possède, sur l'enseignement des arts depuis deux cents ans, un ensemble d'une variété et d'une richesse inconnues aux pays voisins. Tantôt elle nous offre le premier chef-d'œuvre d'artistes qui ont conquis une réputation européenne, tantôt elle nous permet d'établir sur la plus large base une de ces moyennes plus instructives peut-être encore pour l'histoire des arts.

Si modeste que puisse paraître ce genre de compositions, je commencerai par les *Académies* dessinées, dont l'École possède une collection véritablement extraordinaire, quelque chose comme deux mille

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. III, p. 273 et suiv.; t. IV, p. 30 et suiv., p. 282 et suiv.; t. V, p. 41 et suiv.

morceaux, signés tant des noms des plus vénérés d'entre les maîtres que des plus brillants d'entre les élèves de l'ancienne École académique : Charles Errard, premier directeur de l'Académie de France à Rome, Mignard, Bon Boullongne, J.-B. de Champagne, les Coypel, Silvestre, et bien d'autres peintres célèbres soit du XVIIe, soit du XVIIIe siècle. Par suite d'un usage, depuis longtemps tombé en désuétude, les professeurs chargés de présider les séances, soit d'après le modèle vivant, soit d'après l'antique, dessinaient en même temps que les élèves, et, la séance terminée, on comparait l'œuvre du maître à celle des disciples. Fusains, esquisses, dessins à la pierre d'Italie ou aux trois crayons, nous apprennent comment chaque génération et chaque maître entendait l'interprétation du corps nu, cette base par excellence des arts plastiques.

Il n'existe pas de documents plus précieux pour l'histoire de l'enseignement du dessin dans notre pays, depuis le jour où cette cause fut prise en main par l'État, c'est-à-dire par sa déléguée, l'Académie de Peinture et de Sculpture. Voici les *Académies* du temps de Louis XIV : la grande tournure et la pompe s'y allient trop souvent dans le rendu des extrémités à la lourdeur, presque à la vulgarité, à je ne sais quelles réminiscences flamandes. Ces défauts éclatent, entre autres, dans le *Christ en croix* (1674) et dans le *Bacchus* (1675) de J.-B. de Champagne; ou encore dans les *Académies* de J.-B. Corneille (1686), de Coypel le grand-père (1664), etc. Les contemporains du grand roi ne savent pas, d'autre part, résister au désir de faire éclater leurs connaissances en matière d'anatomie : ils exagèrent la musculature, se plaisent dans les attitudes les plus compliquées ou dans des groupes aux enchevêtrements inextricables. Les *Académies* de la période suivante, celles de Colombel notamment (1701-1703), se distinguent par une facture serrée, jointe à une véritable distinction de formes. Puis, nous assistons, avec Bouchardon (1748) et ses contemporains, au triomphe de l'esprit et parfois aussi de la frivolité; à la recherche des membres nerveux, des silhouettes hardiment découpées.

Mais c'est surtout dans la collection des Grands Prix de Rome que se reflètent les préoccupations de chacune des Écoles qui se sont succédé dans notre pays pendant les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. L'analyse de ces cent et quelques toiles, qui s'échelonnent de 1688 à 1890, ce serait presque l'histoire de la peinture en France depuis Louis XIV jusqu'à nos jours. Sans nous dissimuler que bon nombre de ces compositions sont des œuvres d'élèves plutôt que des œuvres de maîtres, je veux dire des œuvres plus riches en promesses qu'en résultats, il faut

reconnaître qu'aucune autre collection ne déroule devant nous, en une série aussi complète, et avec des signatures aussi illustres, les évolutions du goût national : les membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, gardiens jaloux de la tradition classique (cette tradition, que n'importe quel siècle comprend d'une façon différente, selon qu'il s'attache à la noblesse, à la grâce ou à la liberté qui éclatent dans les œuvres antiques), ont eu beau faire : à chaque génération, l'esprit nouveau a fait éclater le cadre étroit des conventions académiques.

Il est de mode aujourd'hui de mettre en cause la pauvre antiquité classique et de la rendre responsable du choix de tant de sujets peu propres à enflammer l'imagination des débutants. Mais l'antiquité biblique ne doit-elle pas prendre place sur la sellette à côté de sa sœur puînée? « Manué, père de Samson, offrant un sacrifice », programme imposée en 1721 aux élèves qui prirent part au concours dont Natoire sortit vainqueur; « David, condamnant à mort l'Amalécite qui lui apporte la tête de Saül » (1778); « Nabuchodonosor faisant tuer les enfants de Sédécias » (1787); « Éléazar préférant mourir plutôt que de manger des viandes défendues » (1792), ont-ils quelque chose à envier à « Sabinus et Éponine devant Vespasien » (1802), à « Diagoras porté en triomphe par ses fils » (1814), à « Œnone, refusant de suivre Pâris au siège de Troie » (1816)? N'ayons pas deux poids et deux mesures, et reconnaissons que, du moment où l'on renonce à puiser dans l'histoire nationale et dans l'histoire moderne, les épisodes de l'histoire ancienne, soit sacrée, soit profane, offrent les mêmes inconvénients.

Aussi bien, ce que l'on demandait aux concurrents, ce n'était pas tant un chef-d'œuvre qu'une garantie de connaissances techniques, d'une part, une garantie de talent, de l'autre. Peu importait donc le sujet.

Plus gênant que le formalisme académique était le joug imposé aux artistes par l'ancienne société elle-même, avec ses conventions si absolues, avec son culte pour la solennité ou pour les belles manières. Tout ce qui s'appelait vivacité, fougue, passion, tempérament, devait s'effacer pour ne laisser place qu'à l'expression des sentiments savamment rythmés ou à la recherche de la pompe. Aussi les Grands Prix contemporains du Roi-Soleil pèchent-ils invariablement et par la lourdeur du coloris et par la banalité de la conception.

Il n'entre pas dans mes vues d'analyser une à une toutes ces toiles, dont un certain nombre — est-il nécessaire de le déclarer? — portent

pour signature des noms absolument obscurs. Il me suffira de détacher de l'ensemble quelques pages particulièrement importantes.

Voici le *Jéroboam refusant de sacrifier aux Idoles*, d'Honoré Fragonard (1752). C'est une composition théâtrale et déclamatoire, mais d'une habileté consommée et qui révèle un véritable tempérament de coloriste. « Tout en rappelant à la fois de Troy et Boucher, dans les gestes, les costumes et l'aspect général, elle présente pourtant, — j'emprunte cette appréciation à M. le baron Roger Portalis, — des notes personnelles. Le groupe des thuriféraires renversés, ajoute M. Portalis, est pittoresque, et, par son intensité de ton, prête à l'éclat, à la lumière, heureusement marquée. Beaucoup de mouvement, un désordre amusant dans lequel il excellera, des fumées d'encens encore timides que l'on retrouvera dans maint tableau, de l'harmonie, déjà de l'habileté, enfin, toutes les particularités de son futur talent sont là en germe et à l'état de promesses[1]. »

Plus instructif et tout ensemble plus attachant est le grand prix de Louis David, la *Stratonice* (1774). Il nous apprend qu'il a existé un David plein de réserve, de distinction et de charme, toutes qualités que le maître devait sacrifier plus tard à la recherche de la violence et à la déclamation, un David imitateur de Greuze, avec quelque chose de plus ferme, en un mot un David peintre et non pas seulement dessinateur.

Point de mouvements heurtés, point de trous disgracieux, comme dans beaucoup de ses autres peintures classiques; les figures se lient avec un art parfait. Il est vrai que nous avons affaire à des héros de théâtre, à des Grecs d'opéra, non à des acteurs pris dans la vie antique, et que la couleur locale fait complètement défaut. C'est où Ingres l'emporte sur son devancier; mais je ne puis m'empêcher de trouver chez le jeune Antiochus l'expression d'un de ces sentiments qui sont mieux que grecs ou romains, mieux que XVIIIe siècle, qui sont de tous les temps : à ce point de vue la *Stratonice* de David tient son rang à côté de celle de son successeur [2].

Pour fond, de riches édifices romains, avec des colonnes cannelées,

1. *Honoré Fragonard*, p. 14-15.

2. La *Stratonice* a été acquise par le Ministère des Beaux-Arts en 1860 et par lui attribuée à l'École des Beaux-Arts. — Une autre page importante de Louis David, la *Douleur d'Andromaque*, qui lui servit de morceau de réception en 1783, et qu'il reprit au moment de la suppression de l'Académie, a été léguée à l'École des Beaux-Arts, en 1886, par un descendant du grand artiste, M. David Chassagnole, qui en a toutefois réservé la jouissance à sa veuve.



STRATONICE, GRAND PRIX DE ROME DE LOUIS DAVID (1774).

(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

des pilastres, des bas-reliefs; une tenture, drapée avec ampleur, s'étend derrière le lit du jeune malade et relie fort habilement le fond avec le second plan; à la tête de ce lit, qui est dressé en plein air, sont placées, sous forme de panoplie, les armes du patient; celui-ci, à moitié étendu, la main droite dans la main du médecin assis à ses côtés, le pied droit passant sous la couverture, par un de ces effets de théâtre, si chers à l'époque, se soulève et fixe ses regards éperdus sur Stratonice, debout devant lui, rougissante, les yeux baissés, car elle a deviné la passion qu'elle a inspirée. L'attitude de la reine est pleine de grâce et de noblesse; quant à son type il rappelle malheureusement trop les modèles de Rubens. A gauche, à côté d'elle, Séleucus, baissé vers son fils par un élan de tendresse, et étendant la main vers lui comme pour lui dire : « Demande ce que tu veux; tout te sera accordé ». A droite, une suivante agenouillée, faisant face au médecin, et levant la main, car elle vient de deviner elle aussi le mystère redoutable. Plus loin, des figurants et des figurantes. Au point de vue de l'agencement, de l'ordonnance, de l'entente dramatique, le tableau est irréprochable.

Pour apprécier toutes les qualités de cette composition, dont je suis heureux de pouvoir placer la gravure sous les yeux de mes lecteurs, il faut la rapprocher du grand prix de Regnault, qui lui fait suite : *Alexandre visitant Diogène* (1776) ; autant il y a de vie et d'éloquence dans la toile de David, autant celle-ci est pompeuse et banale.

Les professeurs de l'ancienne Académie poussaient à ses dernières limites l'enseignement de l'ordonnance ; peut-être aussi ce qu'il y avait d'artificiel, de raffiné et de théâtral dans la civilisation du temps, se reflétait-il jusque dans les évocations en apparence les plus abstraites du passé. Prenons la *Chananéenne* d'un artiste assez peu connu, Gouffier (1784) : le Christ, les apôtres, la femme agenouillée, sont groupés avec une telle perfection, s'expriment et agissent avec une mimique tellement aisée et précise, que l'on croit avoir devant soi des acteurs consommés, de ces acteurs qui peuplaient alors la ville et les faubourgs, car l'Europe entière à ce moment n'était-elle pas un vaste salon, une immense scène de théâtre !

La *Chananéenne* de Drouais, peinte à l'occasion du même concours, offre plus de fougue, plus de réalité, quelque chose de plus vibrant et de plus véhément, de plus véritablement moderne, mais aussi quelque chose de plus heurté et de plus incohérent.

Ce qui frappe le plus dans les compositions antérieures à la Révolution, ou si l'on aime mieux, antérieures à la réforme de David,

c'est la possession complète de tous les secrets de l'art : au point de vue de la conception, de l'ordonnance, de la mimique, des costumes, de la perspective, les Grands Prix de cette période offrent une correction absolue. De riches fonds d'architecture soutiennent et font valoir les figures, qui sont bien en cadre; une lumière tranquille et sereine enveloppe et réchauffe le tout.

David paraît et tout change. Désormais les sentiments comprimés par l'éducation éclatent impétueusement et se traduisent en gestes déclamatoires, violents plus encore que pathétiques; l'ordonnance en est bouleversée et la recherche d'effets propres à la statuaire, ou du moins réputés tels, car David ne connaissait que la statuaire romaine, l'emportent sur la préoccupation du coloris; on voit naître des morceaux heurtés, insuffisamment digérés, incomplets, pleins d'hiatus et pleins d'embus.

La *Colère d'Achille* de Drolling (1810), le *Lycurgue présentant l'héritier du trône aux Lacédémoniens* d'Abel de Pujol (1811) — on devine l'allusion ! — ; la *Briséis pleurant Patrocle* d'Alaux (1815), et les diverses autres compositions contemporaines, nous font assister aux plus tristes manifestations du style académique et aux plus détestables conséquences des principes de David. L'aisance, la liberté, l'esprit du temps jadis ont fait place à je ne sais quoi de lourd, de voilé, de veule ; la recherche de la couleur locale et les raffinements de l'archéologie ont détruit l'ancien vernis d'élégance. Plus de symétrie et plus d'harmonie, mais des groupes inégalement répartis, des gestes trop véhéments, de l'ithos et du pathos. Et quel luxe de casques, de profils soi-disant romains, de barbes en tire-bouchon ou de favoris en côtelette ! On sent que la civilisation savante et homogène du siècle dernier a fait place à une ère troublée et parfois incohérente, trop souvent incapable de s'orienter et de s'équilibrer. Et cependant, qui oserait soutenir qu'une réforme n'était pas nécessaire !

Je ne pousserai pas plus loin cette revue des Grands Prix de Peinture, car comment analyser, dans le cadre limité dont je dispose, les productions de l'élite des peintres contemporains, les premiers chefs-d'œuvre des uns (tel que le grand prix d'Henner, *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*, d'une pâte généreuse et d'un modelé souple comme un Corrège, ou celui d'Henri Regnault, *Thétis apportant à Achille les armes forgées par Vulcain*, d'une allure si fière), les erreurs de jeunesse des autres. Je souhaite que la matière soit reprise prochainement, avec les développements qu'elle mérite, par quelque jeune confrère, plus libre de son temps que moi.

La collection des moulages des Grands Prix de Sculpture n'a malheureusement été commencée que longtemps après la collection des Grands Prix de Peinture. Elle s'ouvre en 1790 avec le *Jugement de Salomon* de Lemot, mais, si l'on en excepte trois morceaux appartenant à la période du Consulat et de l'Empire (les Grands Prix de Marcin, de Giraud et de Rutxhiel), c'est à partir de la Restauration seulement que la série se présente à nous sans lacunes. Nous y relevons tour à tour les noms de Nanteuil, de Lemaire, de Dumont, de Duret, de Dantan aîné, de Louis Brian, de Jouffroy, de Simart, de MM. Bonnassieux, Cavelier, Guillaume, Perraud, Thomas, Crauk, Carpeaux, Chapu, Falguière, Delaplanche, Barrias, Noël, Mercié, et de la vaillante phalange qui a succédé à ces maîtres.

Aux Grands Prix de Sculpture se rattachent les Grands Prix de Gravure en médailles (maquettes en cire, coins d'acier, pierres gravées). La collection, qui s'ouvre en 1805 avec le *Génie de la gravure présentant un cachet à l'Empereur qui lui donne une couronne*, de Tiollier, comprend, au milieu d'essais intéressants, les coins gravés par les deux sympathiques maîtres médailleurs qui ont nom Jules Chaplain (*Bacchus faisant boire une panthère*, 1863) et Oscar Roty (*Berger lisant l'inscription des Thermopyles*, 1875).

En fondant le prix qui porte son nom [1], le comte de Caylus, le savant archéologue, s'inspira des idées de son siècle bien plus que de celles de cette antiquité classique qu'il se flattait de connaître si bien [2]. La statuaire grecque ne concentrait-elle pas son attention sur les corps seuls, en sacrifiant les têtes, et ne mettait-elle pas sa gloire à exprimer par les seules attitudes et par le seul jeu des muscles soit l'effort physique, soit les mouvements de l'âme? Or, voilà que Caylus propose aux jeunes artistes de s'attaquer aux têtes en négligeant les corps! Les têtes d'expression font penser aux préoccupations théâtrales du XVIIIe siècle, à sa passion pour la mimique plutôt qu'aux saines et fortes pratiques de l'École hellénique.

1. M. Charles Henry a publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art français* (1880-1881, p. 210-219) le texte de cette donation (21 juin 1760). Nous y voyons que Caylus voulait récompenser l'élève qui aurait le mieux réussi, « soit dans la peinture, soit dans le dessin, soit dans la sculpture de ronde-bosse ou de bas-relief, à atteindre dans une tête l'expression d'une passion, l'étude des têtes et de l'expression de passions devant se faire sur le naturel, et non autrement ».

2. Dans une thèse récente, soutenue en Sorbonne, M. Rocheblave a défini en termes excellents le rôle de Caylus comme archéologue et comme protecteur des arts (*Essais sur le comte de Caylus*, Hachette, 1889. Voir notamment p. 224 et suiv.).

Cette fondation donna lieu à une polémique, des plus courtoises d'ailleurs, entre Cochin et un autre membre de l'Académie. Leurs observations, encore inédites, si je ne me trompe [1], se trouvent dans les Archives de l'École. Cochin, après avoir signalé la difficulté d'obtenir « d'une fille honnête et modeste » qu'elle consente à poser publiquement, propose que les professeurs ne soient pas chargés



LE CONCOURS DE LA TÊTE D'EXPRESSION, A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

(Gravure de J.-J. Flipart d'après un dessin de Cochin.)

de chercher le modèle et qu'on laissât à chaque élève le soin de s'en pourvoir, l'Académie se bornant à donner le programme d'une tête exprimant telle ou telle passion.

L'élève, dans le système de Cochin, aurait le temps d'étudier cette aspsion à plusieurs reprises, et pourrait engager, sans se fatiguer, celles qui voudront bien s'y prêter, à répéter en différentes fois les

1. J'ai du moins cherché en vain la reproduction du mémoire de Cochin dans l'édition de ses *Œuvres diverses*, publiée en 1771, et dans les *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, publiée en 1880 par M. Charles Henry.

instants très courts où en effet leur visage exprimera cette passion, car il est certain qu'il n'est point de passion qui puisse soutenir longtemps une expression... « Un autre avantage, ajoutait Cochin, c'est que l'élève choisira lui-même la position de cette tête, et la vue qui sera la plus avantageuse. Il ne risquera point de n'avoir qu'un profil à dessiner, ce qui n'est point favorable pour rendre l'expression de certaines passions, et qui cependant arrive nécessairement, lorsqu'on est plusieurs à dessiner le même modèle. L'élève, ayant tout le temps nécessaire, pourra en outre en étudier la théorie d'après lui-même, ce qui est la meilleure manière du monde de juger des changements que produit dans le visage l'expression d'une passion, et le moyen le plus sûr de les imprimer dans sa mémoire, en ce qu'on peut répéter cette leçon autant qu'on le veut, et que d'ailleurs il est plus aisé de s'affecter du sentiment qu'on souhaite d'exprimer que de le faire sentir et répéter autant de fois qu'il est nécessaire pour en bien rendre l'expression. De plus, un élève pourra recommencer cette tête jusqu'à ce qu'il l'ait à peu près rendue autant qu'il était en lui de le faire. Ce seront autant de moments employés avec application, et conséquemment avec progrès, non seulement à l'étude de l'expression, mais encore à celle de la tête, et ces moments étant pris en différents temps n'occasionneront point de suspension aux autres études, mais dans le courant des trois mois, pourront faire mettre à profit beaucoup d'instants qui auraient été perdus. » Suivaient des observations plus ou moins ingénieuses sur les concours en général, observations qui ne semblent pas avoir été du goût de l'Académie, car elle n'y fit pas droit.

La série des prix de la Tête d'expression peinte s'ouvre par la *Douleur* de Louis David (1773). A relever en outre : l'*Attention* de Couture (1835), la *Mélancolie* de Léon Benouville (1843), le *Repentir* de Lenepveu (1844), *Sans Expression* de Charles Chaplin (1848), le *Dédain* de M. Bouguereau (1850), l'*Attention* de Feyen (1853), la *Contemplation* de M. Jules Lefèvre (1858), etc., etc.

La rencontre seule de talents appartenant à des directions si opposées montre dans quel esprit de tolérance sont décernés ces prix.

La série des Prix de la Tête d'expression modelée s'enorgueillit des noms de Cortot (la *Contemplation céleste*, 1810), de David d'Angers (la *Douleur*, 1810), de Rude (l'*Attention mêlée de crainte*, 1812), de Lemaire, de MM. Cavelier, Crauk, Maniglier, Delaplanche, Idrac, Alfred Lenoir, Marqueste, Lançon, Puech, et d'une pléiade d'autres

sculpteurs qui se sont taillé une place éminente dans les rangs de l'École moderne.

On dirait que Maurice Quentin de la Tour, le célèbre pastelliste, ait voulu réagir, en fondant le Prix dit de Torse, contre les dangers qu'offrait le concours institué par le comte de Caylus. Ce prix, qui consistait en une somme de 300 francs, fut décerné pour la première fois en 1784.

La série des prix de Torse, non exposée faute de place, compte quelques morceaux hors ligne, les uns signés de noms fameux, les autres d'une vigueur extraordinaire, tel que le torse peint par Pagnest en 1813, que l'on a pu admirer en 1889 à l'Exposition universelle. A ce chef-d'œuvre débordant de vie, fait pendant celui d'Ingres (1801), d'une netteté et d'une fermeté marmoréennes. Parmi les autres torses, je signalerai ceux de Lethière et de F.-X. Fabre, de Gros et de Guérin, de Heim et des Drolling, d'Alaux et de L. Cogniet, de Paul Delaroche et de Pils, de Léon Benouville et de Jalabert, de MM. Lenepveu, Crauk, Paul Baudry, Bouguereau, Firmin Girard, etc.

A ces concours, qui ont tous une histoire déjà si ancienne, font suite plusieurs milliers de bas-reliefs, de peintures, de dessins de toute sorte, primés dans les concours institués depuis le début du siècle soit par l'État, soit par les particuliers. Ce sont, pour la sculpture, les bas-reliefs désignés sous le titre « d'Esquisses modelées » (1816 et années suivantes), parmi lesquelles je noterai les *Reproches d'Hector à Pâris*, de Barye (1823), et *Coriolan chez Tullus*, de Carpeaux (1850), puis les rondes-bosses désignées sous le nom de Prix du Concours d'Émulation et de la Figure modelée (1822 et années suivantes).

Dans la section de la peinture, les principaux concours institués depuis le début du siècle sont : le prix du Paysage historique (1822-1862), parmi les lauréats duquel on relève les noms de MM. Paul Flandrin, Lechevallier-Chevignard, Feyen, Berne-Bellecour; le prix de l'Esquisse peinte (1816 et années suivants); le prix de la Figure peinte (1843 et années suivantes); le prix Jauvain d'Attainville (1877 et années suivantes), qui porte simultanément sur un sujet d'histoire et sur un sujet de paysage.

Le public artiste s'intéresse peu d'ordinaire aux essais des architectes, et surtout lorsque ces essais ne sont pas suivis d'exécution,

comme c'est le cas pour la collection des dessins conservés à l'École. Aussi n'entreprendrai-je pas de passer en revue la série, si riche, des Grands Prix et des concours congénères, soit au total plus de douze mille dessins. Mais comment ne pas insister sur le magnifique ensemble des Restaurations de Monuments antiques exécutées par les Pensionnaires de l'Académie de France à Rome, par toutes les gloires de notre École d'architecture, depuis la fin du siècle dernier jusqu'à nos jours, depuis Percier jusqu'aux chefs de notre École contemporaine!

Ces restaurations, dans lesquelles l'artiste se double d'un archéologue, comprennent aujourd'hui la presque totalité des monuments antiques de l'Italie : Rome y est représentée par le Panthéon, les Temples de la Pudicité, de Vesta, d'Antonin et Faustine, de la Paix, de Jupiter Tonnant, de Jupiter Stator, de Mars Vengeur, de Vénus (par L. Vaudoyer), par le Portique d'Octavie, le Colisée (par Duc), la Basilique Ulpienne, le Tabularium (par M. Moyaux), le Château d'eau Aqua Julia, le Forum romain (deux restaurations différentes, l'une par M. Normand, l'autre par M. F. Dutert), le Forum d'Auguste, le Forum de Trajan (par M. Guadet), le Palais des Césars (par MM. Arthur et Ferdinand Dutert), les Thermes de Dioclétien, les Thermes de Caracalla (par Blouet), le Mausolée d'Adrien (par M. Vaudremer), etc.

Les environs de Rome et le reste de l'Italie sont représentés par la restauration de la Via Appia (par M. Ancelet), de la basilique de Palestrina, de la Villa Adrienne (par M. Daumet), des temples de la Sibylle et de Vesta à Tivoli, du temple de Jupiter à Ostie, du Théâtre et du Forum de la même ville (par M. André fils), du temple de Pæstum, du temple de Sérapis à Pouzzoles, d'une série de monuments de Pompéi, etc.

En remontant vers le nord de l'Italie, nous avons à signaler la restauration du Théâtre de Vérone, par M. Edmond Guillaume, et celle du Temple de Vespasien à Brescia, par M. Ulmann.

A partir de 1845, les monuments de la Grèce entrent en ligne et cette étude nous vaut, dès le début, le chef-d'œuvre de Paccard, la restauration, depuis longtemps classique, du Parthénon, à laquelle fait pendant, depuis 1878, la restauration du même sanctuaire par M. Loviot. En 1845 également, M. Ballu restaure le temple de Minerve Poliade à Athènes.

Depuis, la collection s'est enrichie de la restauration des Propylées, de l'Érechthéion, du Temple de Thésée, du Temple de Jupiter

Panhellénien à Égine (par M. Charles Garnier), du Temple d'Apollon Epicurius, à Bassa, de l'Acropole de Sunium, de l'Acropole d'Athènes (par M. Lambert), du Temple de Délos (par M. Nénot), de l'Altis d'Olympie (par M. Laloux), de l'Enceinte sacrée d'Eleusis (par M. Blavette), etc., etc.

L'Asie Mineure, à son tour, compte dans la collection la brillante restauration du Temple de Balbek (Héliopolis) par Joyaux, et une restauration plus récente du même monument par M. Redon, celle du tombeau de Mausole à Halicarnasse, par M. Bernier, celle du temple d'Apollon à Didyme, par M. Thomas.

Espérons que le jour viendra où il sera loisible aux pensionnaires de la Villa Médicis d'aborder l'étude des monuments chrétiens et d'entreprendre pour tant de cathédrales ou de palais célèbres du moyen âge et de la Renaissance une tâche analogue à celle qu'ils ont si bien menée à fin pour l'antiquité classique. Jusqu'ici, un seul d'entre eux a eu le courage de s'attaquer à un édifice qui ne fût ni grec, ni romain. Il faut féliciter M. Besnard d'avoir fait choix de la Villa Madame : il a prouvé qu'un Grand Prix de Rome pouvait, sans déroger, tenter la restitution du chef-d'œuvre de Raphaël et de Jules Romain.

Il eût été fâcheux que cette série inestimable, qui fait revivre dans des restitutions à la fois si scrupuleuses et si brillantes, les chefs-d'œuvre de l'architecture grecque et de l'architecture romaine, demeurât à l'état de simples documents inédits. Dès le début du siècle, Achille Leclère s'occupa de publier sa belle restauration du Panthéon d'Agrippa (1813) et plusieurs de ses successeurs à la Villa Médicis imitèrent son exemple. Plus récemment, l'Administration des Beaux-Arts a pris en main la publication de la série entière (entreprise peut-être un peu trop vaste) et a fait paraître, à la librairie Didot, les restaurations suivantes : la Colonne Trajane, par Percier, le Temple de Pæstum, par Labrouste, la Basilique Ulpienne, par Lesueur, le Temple de la Pudicité à Rome, par Dubut, le Temple de Vesta à Rome, par Coussin, le Temple de Neptune à Rome, par Villain, le Temple de Jupiter Panhellénien à Égine, par M. Charles Garnier. Une autre restauration, celle des Thermes de Dioclétien, par M. Paulin, est sur le point de voir le jour. Enfin M. F. Dutert a publié, à la librairie Lévy, sa restauration du Forum romain, et M. Laloux, à la librairie Quantin, sa restauration d'Olympie.

Les Concours scolaires joints aux Restaurations des Pensionnaires

de l'Académie de France à Rome forment, on le voit, dans les collections de l'École des Beaux-Arts un musée vivant, fait de notre chair et de notre sang, un musée auquel chaque promotion vient ajouter sa part d'efforts et de succès, affirmant et les glorieuses traditions et les ambitions nouvelles de l'École française.

EUGÈNE MÜNTZ.



GRAVEURS CONTEMPORAINS

M. EUGÈNE GAUJEAN



Des critiques chagrins, enclins à la méfiance et trop prompts à désespérer de la vitalité de notre art national, avaient prédit que la gravure française ne se relèverait pas du coup que lui porta la disparition successive de Jules Jacquemart et de Ferdinand Gaillard. Nous savons aujourd'hui que ces prophètes de malheur furent de mauvais prophètes. La mort de nos deux maîtres a certes laissé un grand vide, mais nous avons la satisfaction de voir ce vide se combler peu à peu, grâce aux efforts que font un certain nombre d'artistes de talent, hier leurs élèves et dès aujourd'hui les émules de leur gloire.

Parmi ceux-ci, je n'en vois pas dont l'œuvre présente plus d'intérêt que celle de M. Eugène Gaujean. A vrai dire, nous avons cru à ce jeune graveur dès ses débuts, qui ne remontent pas bien loin. Avant même d'avoir conquis une absolue sûreté de technique, M. Gaujean nous inspira une entière confiance : il entrait dans la carrière, armé des dons naturels les plus rares et avec la ferme volonté de ne pas les laisser improductifs. Sans prétendre à trancher philosophiquement de l'art, il avait cependant adopté un critérium qui devait le conduire à la vérité; il crut de bonne heure à la toute-puissance du dessin; cette croyance l'a soutenu, fortifié et finalement élevé à la hauteur, sinon au-dessus, des meilleurs graveurs du moment. A vrai dire, son triomphe, et celui des doctrines qu'il prônait

dans ses œuvres, s'est un peu fait attendre ; cela devait être, puisque le goût du public et des artistes était dirigé d'un tout autre côté.

Sous prétexte de suivre le mouvement coloriste dans lequel semble engagée la peinture contemporaine, les graveurs avaient désappris les rudiments de leur métier. L'école de la « tache » régnant en souveraine, il semblait que la forme fût devenue une superfétation et l'on jugeait inutile d'aborder les longues et difficiles études de préparation qu'elle exige pour être convenablement rendue. M. Gaujean n'a pas voulu abaisser son art à n'être plus que la mise en pratique de la science des morsures chimiques; c'est là le secret de sa force et de l'estime où le tiennent les amateurs d'estampes, parmi toutes les habiles gens, — il y en a d'extraordinairement habiles, — qui depuis quinze ans environ, nous font assister à leurs jeux de blanc et noir, étalant leurs gravures comme une étoffe pour en faire admirer « le gras, le soyeux, et les délicieux chatoiements ». Ce n'est pas à dire qu'il fasse fi des ressources infinies de coloration que l'acide bien manié développe sur le cuivre; il en use comme les autres et avec une habileté égale, mais pour lui ce n'est qu'un moyen précieux dont il faut savoir se servir, et non un but à atteindre. Grandes ou petites, il n'oublie pas que les estampes sont faites pour être vues de près et que par conséquent, si séduisants qu'en soient les dehors, nous aurons la curiosité de déchiffrer leur grimoire; pour nous y aider il met tous ses soins à bien dessiner son estampe. On ne saurait agir plus judicieusement car, jusqu'à ce jour, on n'a rien inventé qui facilite la lecture au même degré qu'un dessin intelligent : c'est la véritable écriture du graveur.

M. Eugène Gaujean est né à Pau en 1850; élève de Pils et de M. Waltner, il a déjà beaucoup produit, mais tout n'est pas à retenir dans son œuvre. Lui-même ne nous saurait aucun gré de dresser le catalogue de ses planches de début. Comme tous les graveurs, il en a fait de mauvaises et de hâtives parce que, comme la plupart d'entre eux, il a connu la nécessité de vivre, à une époque où son talent était à peine formé. Ses véritables débuts ont eu lieu dans la *Gazette;* nous en sommes heureux pour la revue et pour lui, car ils ont été utiles à l'une et à l'autre. Nous n'éprouvons aucun embarras à déclarer que plusieurs des gravures que nous lui devons nous semblent de premier ordre; d'ailleurs nous savons que nos lecteurs ont partagé cette manière de voir. La *Madone de San-Zeno* est un prodige d'exactitude, de fermeté et d'éclat; il n'était arrivé à aucun autre encore de faire tenir en si peu de place une fresque de Mantegna dans ses infinis

détails et sans en altérer le caractère; la Vierge, l'Enfant et les têtes des chérubins sont dignes de Gaillard. Moins complète que cette planche, la *Naissance de Vénus*, d'après Botticelli, contient des parties remarquables; puis vient le *Concert* de Ter Borch, d'une extraordinaire finesse de travail; on a beaucoup admiré le rendu du tapis de table, mais ce n'est qu'un détail dont on peut conclure que M. Gaujean connaissait déjà toutes les ressources, j'allais presque dire les « ficelles », du métier. Le graveur de la *Madone* reparaît, aussi sûr de sa main et de son style, dans le *Concert des Anges* d'après Van Eyck : cette planche lui attira des commandes de même nature dont nous parlerons tout à l'heure.

Les artistes estiment particulièrement entre toutes nos planches, la *Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne*, d'après le Léonard du Louvre; ils en admirent le caractère profondément léonardesque qui est si difficile à rendre et l'habileté extrême du graveur dans les parties du tableau où l'état d'inachèvement et de détérioration rendait l'interprétation fort incertaine. Le public, un peu déconcerté par les raisons que nous venons de dire, a, par contre, accueilli avec une faveur marquée la tête de *Vierge en prière* d'après Quentin Matsys. Le fait est que c'est un petit chef-d'œuvre d'expression et de rendu ; la couronne éblouissante de lumière est dessinée avec une extraordinaire légèreté d'outil, le modelé de la tête et des mains charme par son exquise douceur : ce n'est pas aller au delà de la vérité que de classer cette petite planche parmi les œuvres les plus remarquables de la gravure à notre époque; elle a d'ailleurs beaucoup contribué à établir la réputation de M. Gaujean en France et à l'étranger.

Nous avons le regret de le dire, c'est de l'étranger que viennent les grosses commandes : on ne nous enlève pas nos meilleurs artistes parce qu'ils ne veulent pas quitter Paris, mais on leur prend tout leur temps, on accapare leur talent. Les éditeurs anglais et américains peuvent compter sur un public d'amateurs riches et décidés qui nous manque; aussi ne craignent-ils pas de s'engager dans de coûteuses entreprises de gravure; ils savent que leur clientèle ne regardera pas à quelques centaines de francs pour se procurer une épreuve. M. Gaujean, cela devait être, est parmi les plus recherchés ; on n'entreprend pas à l'étranger la reproduction d'une œuvre de style, ou de haute prétention au style, sans essayer au préalable d'avoir son concours. Les adeptes du préraphaëlitisme goûtent particulièrement son talent, et d'ailleurs l'expérience qu'ils en ont faite les a admirablement servis. M. Burne Jones lui a confié la gravure d'une charmante

figure allégorique de jeune fille tenant un chapelet, dénommée un peu pompeusement *Flama vestalis*. La planche, éditée par Agnew de Londres, a 40 centimètres de hauteur sur 15 de largeur; c'est comme un côté de fenêtre laissant voir la tête, le buste et les mains d'une jeune fille sur un fond de paysage, avec pièce d'eau et barque. M. Gaujean n'a pas pu faire que les mains du modèle peint par Burne Jones fussent d'un dessin irréprochable, il s'est borné à les traduire fidèlement; en somme, son estampe nous paraît au moins égale au tableau : elle a toutes les qualités de celui-ci et probablement quelques défauts en moins, grâce à l'unité et à l'harmonie de la gamme des blancs et des noirs.

M. Gaujean n'a pas tiré un moins excellent parti de l'*Annonciation* de Rossetti (25 c. l. sur 42 h... Agnew, éditeur); l'œuvre est plus forte; elle était aussi plus difficile à traduire. La Vierge, à demi-soulevée sur un lit qui se présente par le pied, s'incline devant l'Ange debout et tenant à la main une branche de lys : il y avait là des problèmes de perspective fort délicats; le peintre et son graveur les ont bien résolus. Si jamais l'Angleterre entreprend la représentation de mystères, à la façon de celles de Oberammergau, l'*Annonciation* de Rossetti pourra fournir le sujet d'une scène : c'est bien un tableau de sainteté accommodé à l'anglaise; les types des personnages sont pris sur nature, mais ils n'ont pas du tout l'air d'arriver de Galilée.

D'après Rossetti encore, M. Gaujean a gravé un bizarre *Chant de Noël* (25 c. l. sur 30 h.) où l'on voit une jeune Anglaise préraphaëlite, singulièrement affublée d'étoffes à ramages sur fond de chasuble et pinçant d'un psaltérion à deux cordes dont la table d'harmonie est « précieusement ajourée » : œuvre singulière, enfantine sous bien des rapports, et cependant captivante comme le sont presque toutes les imaginations du maître et quelques-unes des peintres de son école.

Les éditeurs anglais n'ont pas le choix aussi judicieux toutes les fois qu'ils recourent au talent de M. Gaujean. Ils ont fait graver par ce courageux artiste, en grand format, de terribles tableaux de genre auprès desquels les œuvres de MM. Vibert, Frappa et autres, prennent tout à coup une valeur extraordinaire. Passe pour les petites scènes attendrissantes de Walker, mais que dire du *Whist à trois* et de l'*Anniversaire de la Veuve*, par W. Dundy Sadler, de la *Bonne Histoire*, de H.-S. Marks, et même, quoique ce peintre ne soit pas sans mérite, du *Prélude*, de M. R. Poetzelberger? Mais nous n'avons à nous occuper ici que du graveur; plaignons-le, après avoir admiré la conscience merveilleuse de son talent qu'aucune besogne ne décou-



F. Delaunay pinx — E. Gaujean sc

PORTRAIT DE Mme T.

(Salon de 1885)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Clément _ Paris

rage : ce n'est pas de lui qu'on dira que, traducteur, il trahit ses auteurs.

Hors de pair, dans l'œuvre anglaise de M. Gaujean, nous plaçons un délicieux portrait de *Petite Fille d'après Millais;* cette gravure (0m 30 l. sur 0m 45 h.) publiée par Agnew, n'est malheureusement pas dans le commerce : c'est le portrait d'une ravissante enfant, de face et portant des fleurs dans sa jupe relevée. Il est fort regrettable que la famille ne veuille pas laisser vendre des épreuves; les collectionneurs y perdent une belle occasion d'enrichir leurs portefeuilles d'une œuvre accomplie et d'un charme exquis.

Revenons en France, nous y trouvons M. Gaujean aux prises avec des œuvres tout à fait dignes de lui : Il a gravé pour l'éditeur Dumont, *La Vierge, Saint Georges et Saint Donatien*, d'après le tableau de Van Eyck qui est à Bruges et bien connu sous le nom du *Chanoine de Pala;* c'est une de ses planches les plus remarquables.

A côté, par ordre de mérite, nous plaçons *La Vierge et l'Enfant*, partie centrale du triptyque de Melun, par Jean Foucquet, pour l'*Art gothique*, de M. Louis Gonse. Cette belle planche rend avec une irréprochable fidélité le caractère naïf à la fois et raffiné de la peinture. La tête de la Vierge, où l'on croit voir le propre portrait d'Agnès Sorel, le voile et le diadème sont exécutés avec une finesse surprenante.

N'ayant pas l'intention d'écrire un catalogue de l'œuvre de M. Gaujean, — cette besogne a été faite et bien faite, jusqu'en 1886, par M. Henri Béraldi, dans le 6e volume de son important ouvrage sur *Les Graveurs du XIXe Siècle,* — nous relèverons sommairement les travaux d'illustration qui lui sont dus. Il s'est montré remarquable graveur de vignettes dans la *Française du siècle,* de M. Uzanne, et quantité d'autres livres ; notons seulement sa part de collaboration à diverses éditions de la Société des Amis des livres (*Aline, reine de Golconde*), à l'édition nationale de *Victor Hugo*, etc., etc. Parmi ses derniers travaux, il convient de citer sa planche d'après les *Bretons en prière*, de Dagnan-Bouveret, et une eau-forte, fine et souple comme les gravures à la roulette ou les manière-noire anglaises d'autrefois, d'après le célèbre ovale de Lawrence, *Nature*, si souvent reproduit, mais jamais aussi bien. Enfin nous rappellerons que M. Gaujean est un des rares graveurs contemporains, — je ne vois guère avec lui que H. Guérard, — qui se soit essayé avec succès dans la gravure en couleurs, à une ou plusieurs planches; on connaît particulièrement sa *Madeleine*, d'après Chaplin, un *Bébé*, d'après Louis Deschamps, et les *Baigneuses,* d'après Fragonard.

Nous terminerons cette courte étude sur M. Gaujean en montrant une preuve nouvelle de son rare talent. Il vient de graver, pour la *Gazette*, le *Portrait de Mme Toulmouche*, par M. E. Delaunay. Ce portrait est une des plus gracieuses images que nos peintres aient faites des dames contemporaines, et l'on n'a pas oublié que le tableau fit sensation au Salon de 1884, où il parut pour la première fois, et à l'Exposition universelle de 1889. M. Delaunay est peut-être le plus original de nos portraitistes contemporains; il n'a pas cette façon uniforme d'accommoder les modèles, cette virtuosité toujours semblable à elle-même, qui signale de loin les peintures de ses confrères les plus autorisés et, loin d'attirer l'attention, engendre à la longue la lassitude de choses trop souvent vues, — mettons même admirées. Le portrait de Mme Bizet est d'une tout autre facture que celui du général Mellinet, et celui de Mme Toulmouche ne rappelle en rien les deux autres; M. Delaunay a une manière pour chaque modèle; son talent, si vigoureux qu'il soit, n'est pas tout d'une pièce; c'est un solide assemblage de qualités sérieuses unies à d'autres toutes charmantes par les liens d'un art achevé.

Mme Toulmouche est, on le sait, la femme d'un peintre de talent, mort tout récemment. M. Delaunay nous l'a montrée assise, en toilette de jardin, dans un paysage aux colorations douces, sans prétention naturaliste et donnant plutôt l'idée d'un fond de tapisserie. La tête, étudiée et hardiment précisée dans ses moindres détails, s'enlève en vigueur sur le fond, éclairée par des yeux d'un gris bleuté d'une intensité de vie extraordinaire. « Ces yeux, écrivait ici même, en 1885, notre collaborateur, M. André Michel, semblent donner le *la* à la symphonie du tableau, où chaque ton éveille un écho et vient se fondre, sous la discipline d'une main savante, dans l'harmonie d'un ensemble voulu. »

Tel est le tableau dont M. Gaujean nous a fait la planche que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs; nous pensons que l'œuvre de l'éminent graveur se défend parfaitement d'elle-même, aussi croyons-nous inutile de l'entourer d'aucun commentaire.

ALFRED DE LOSTALOT.

FRANÇOIS GÉRARD

D'APRÈS LES LETTRES PUBLIÉES PAR M. LE BARON GÉRARD

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

III.



tous les témoignages qui attestent la situation dominante de Gérard sous la Restauration s'ajoute celui d'une aimable Irlandaise, amie de la France, où elle fit de longs séjours en 1816-1818, 1820 et à la veille de la Révolution de Juillet. Assidue aux réceptions du peintre, Lady Morgan nous le montre, comme tous ceux qui l'ont connu familièrement, dévoué à ses amis, protecteur empressé des jeunes talents, affable et cordial :

« Son salon est une académie où non seulement les jeunes artistes peuvent étudier les arts, mais acquérir ces bonnes manières, cet air aisé, élégant, modeste, qui fait rougir l'arrogante médiocrité quand elle les voit chez un des premiers artistes de son pays... Nous retrouvâmes les mercredis de Mme Gérard en 1829, tels que nous les avions vus en 1816-1818, dignes d'être rangés parmi les plus délicieuses assemblées de Paris et suivis par tout ce que cette capitale de l'intelligence européenne possède de talents éminents. Je demandais un jour à Gérard comment il pouvait se résoudre, par une chaleur si étouffante, à quitter ses charmants jardins d'Auteuil pour l'atmosphère dense de son hôtel du faubourg Saint-Germain; il répondit : « En cette saison c'est un sacrifice, sans doute, mais un sacrifice bien

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. III, p. 361, et t. IV, p. 361.

payé. Depuis trente ans, mes amis, mes confrères de tous les pays me trouvent le mercredi soir heureux de les recevoir dans mon salon; et quand je vivrais trente ans encore, tant que ma santé et mes moyens me le permettront, ils m'y trouveront toujours [1]. »

Mêlée de très près au mouvement artistique et littéraire de Paris, elle est des premières à admirer le *Sacre de Charles X* qui venait de prendre place dans le Salon carré du Louvre à l'Exposition de 1829 [2].

Une foule immense entourait le tableau et ne nous permit d'en approcher qu'au bout de quelques minutes. Le succès d'un peintre dépend toujours autant de la nature de son sujet que de l'exécution; car le jugement du spectateur est toujours influencé par ses sensations et ses affections. Sous ce rapport, il y a une énorme différence entre le *Sacre* et l'*Entrée d'Henri IV*, ou la *Bataille d'Austerlitz* par le même maître. Tout ce que l'art pouvait produire pour une scène telle que le *Sacre*, avec des originaux et des incidents tels que ceux que le peintre devait représenter, a été fait; mais quels étaient ses modèles? C'est en vain que son admirable puissance de dessin a été prodiguée pour donner de l'âme et de l'harmonie à des figures qui n'en offraient aucunes; qu'il a donné un air grave à des visages niais que tout son art n'aurait pu faire paraître intelligents; qu'il a tenté de donner aux Polonais de la Cour une expression spirituelle que la nature leur a refusée. Le cachet du temps et des principes l'emporte sur les efforts du plus grand peintre du siècle pour dérober, ou décorer de quelque dignité, l'insignifiance, pour ennoblir ce qui est en soi ignoble [3]. Parmi les divers personnages, princes, ducs, cardinaux, évêques, qui remplissent ce vaste et brillant tableau, un seul m'a singulièrement frappée comme heureusement placé: c'était le cardinal de Clermont-Tonnerre : il tourne le dos au spectateur qui n'aperçoit que sa robe et sa tonsure, en effet les seules parties essentielles de la personne de cet ultra-prêtre et prélat.

Ce tableau, tel qu'il est, prouve le génie du peintre par sa grande supériorité, comme composition, sur les autres représentations du même sujet, commandées par le ministère Corbière, dont la mauvaise administration sous le rapport des arts nous a été souvent citée.

Le soir, nous allâmes chez Gérard, l'esprit encore trop préoccupé de ce tableau pour n'en pas faire le premier sujet de notre conversation. Je lui demandai pourquoi il avait choisi le moment où la cérémonie est terminée. L'*Accolade* me paraissait moins pittoresque à représenter que le sacre lui-même.

« Le moment dont vous parlez, » dit-il, « était indiqué par l'autorité supérieure;

1. *La France en* 1829 *et* 1830, par Lady Morgan, traduit par Mlle A. Sobry.

2. Aujourd'hui au Musée de Versailles.

3. M. Gérard a traité ce sujet d'après les ordres du roi. Il avait évité de se trouver en présence de Charles X lorsque ce monarque distribua des marques de distinction aux artistes, dans le Louvre. Le roi remarqua son absence et dit : « Je regrette que M. Gérard ne soit pas ici pour apprendre de ma bouche que je le charge de faire le tableau du Sacre. » (Note de Lady Morgan.)

« mais je ne pus me résoudre à montrer le roi de France prosterné aux pieds des « prêtres[1]. »

Peu de temps après j'allai voir Gérard dans son atelier, où presque tous les potentats de l'Europe étaient venus chercher la seule immortalité qui leur est réservée. Je le trouvai donnant les dernières touches à un ouvrage bien plus intéressant que le *Sacre de Charles X;* c'était le *Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène.* Ayant



ÉTUDE DE FEMME, PAR FRANÇOIS GÉRARD.

(Fac-similé d'un dessin original, au Musée du Louvre.)

encore présent à ma mémoire le premier de ces tableaux avec ses larges lumières, ses couleurs brillantes, son mouvement, combien mes yeux se reposèrent doucement sur ce petit tableau harmonieux et mélancolique !

1. A mon retour chez moi, je feuilletai l'*Histoire des Sacres* de M. Lenoble, où je trouvai la pleine justification du choix du peintre. Le roi doit rester à genoux devant les prêtres assis, pendant plus d'une heure. — Voy. p. 593 de l'*Hist. des Sacres* (Note de Lady Morgan).

Sous le rapport de l'art, il montrait que si Gérard s'était voué à la peinture de paysage, il aurait fondé une école. Sous le rapport du sentiment, il lui faisait plus d'honneur que tous les tableaux commandés par la munificence impériale ou royale à son habile main. Quatre belles figures, représentant la Renommée, la Science, l'Histoire et la Guerre, soutiennent le tableau; elles sont célèbres pour la beauté du dessin, et furent exécutées sur un plafond des Tuileries, dont le centre était occupé par le portrait de Napoléon. A la Restauration, cette tête fut effacée, et Gérard a groupé les figures autour de la tombe du héros vaincu.

Le tombeau de Sainte-Hélène et le sacre de Charles X, quel étrange et dramatique rapprochement! Quelques mois après la visite de Lady Morgan à l'atelier de Gérard, le roi déchu prenait à son tour le chemin de l'exil pour mourir, lui aussi, sur le sol étranger.

Né sous Louis XV, enfant pendant les premières années du règne de Louis XVI, mêlé, dès sa première jeunesse, aux scènes terribles de la Révolution, puis témoin des triomphes et des désastres du premier Empire, arrivé à l'apogée de sa gloire avec la Restauration, Gérard devait terminer paisiblement sa carrière sous le gouvernement de Louis-Philippe. Louis XVIII et Charles X lui avaient accordé trop d'honneurs pour qu'il ne dût pas regretter sincèrement la chute de la branche aînée. On ne le vit point au nombre des courtisans de la première heure qui se pressèrent autour du duc d'Orléans au lendemain des « trois glorieuses » : tout en reconnaissant que le nom du prince était seul capable de rallier les Français en ces jours troublés, Gérard sut rester dans une réserve simple et digne qui convenait à son passé.

« Si je ne me présente point au Palais-Royal, écrivait-il à M. Polonceau [1], c'est que le moindre de mes confrères ne verrait dans cette démarche qu'un motif d'intérêt. Je ne crois pas que la méchanceté m'accuse de regret ou de mécontentement. Le prince connaît mes sentiments et mes amis savent que je vois dans Mgr le duc d'Orléans le seul et unique point de ralliement de tous les Français. »

Mais s'il acceptait une révolution devenue inévitable, Gérard demeurait fidèle à ses royales amitiés. Du reste, il était depuis longtemps connu du nouveau roi; ami et commensal du Palais-Royal, il avait fait les portraits en pied de Louis-Philippe d'Orléans (1817), de Marie-Amélie avec son jeune fils Ferdinand, duc de Chartres (1819), et de la princesse Adélaïde (1821). C'était à lui que le chef de la branche cadette s'était adressé pour reconstituer la galerie du Palais-Royal :

1. Ingénieur distingué auquel on doit la route du Simplon et le pont des Saints-Pères.

« J'ai pensé qu'une réunion de tableaux de notre École moderne pouvait remplacer avantageusement la galerie que nous avons perdue. La formation d'une galerie composée de la sorte me paraît devoir être un encouragement utile aux



LE DUC DECAZES, PAR FRANÇOIS GÉRARD (1816).

arts et je ne désespère pas qu'avec le temps la galerie du Palais-Royal ne puisse devenir un monument national qui nous console en partie des pertes que nous avons faites en ce genre. ... Je regrette que les grandes salles que je destine à cette réunion ne soient pas encore prêtes et que l'état de mes finances ne me permette ni de les finir immédiatement, ni de m'occuper dès à présent de faire faire de ces

grands tableaux où les chefs de cette école, dont vous êtes la gloire, pourraient faire briller leur talent .. ... Vous savez que mon projet est de consacrer une somme de vingt-quatre mille francs à l'acquisition des six tableaux que je vous prie de demander pour moi aux jeunes artistes dont nous avons fait ensemble la liste que vous trouverez ci-jointe [1]. »

Une élève et amie fidèle de Gérard, qui faisait comme partie de sa famille, et qui entoura sa vieillesse de soins si dévoués, M[lle] Godefroid, s'était chargée de faire les portraits des enfants de Louis-Philippe (1821). Celui-ci, à ce propos, écrivit à Gérard un joli billet, dans le ton de bonhomie familière qu'il aimait :

« Je n'ai pas manqué, en rentrant, de communiquer à ma femme le charmant projet de tableau de M[lle] Godefroid; elle l'approuve et même elle en est enchantée. Elle préfère le mouton et que ce soit Joinville qui le mène, tandis que Clémentine lui donne à boire. Il y a à Neuilly un certain *robin-mouton* qui vient d'Abyssinie et qu'elle affectionne beaucoup, et elle désire que M[lle] Godefroid veuille bien le prendre comme modèle. M[me] Angellet conduira demain les deux enfants chez M. Gérard à Paris, à deux heures, et alors on conviendra des séances suivantes. »

Les portraits des jeunes princes sont terminés en 1822, et Louis-Philippe exprime à Gérard tout son contentement.

« Je ne puis résister au plaisir de vous témoigner moi-même combien nous avons tous été enchantés des deux charmants tableaux [2] qui nous sont arrivés hier de chez vous. Je vous assure qu'ils ne pouvaient être placés nulle part où on les appréciât davantage La tête de Joinville est surtout l'objet de l'admiration générale et, dans le fait, on ne peut rien voir de plus parfait. C'est un chef-d'œuvre de ressemblance, d'expression, de coloris et d'effet. Ma femme, qui veut aussi vous en remercier elle-même, vous propose de venir dîner avec nous vendredi; si toutefois vous n'avez pas d'engagement pour ce jour-là. Il me tarde bien de pouvoir profiter de l'offre que vous avez bien voulu me faire de lancer mes enfants dans le dessin. Il est bien précieux pour eux et pour leurs parents d'avoir un tel surintendant, mais il nous faut un lieutenant digne du chef, et c'est vous seul qui pourrez le trouver. J'attends donc avec bien de l'impatience que vous ayez fait un choix [3].

1. Hersent : *Gustave Wasa prenant congé de la diète de Suède.* — Abel de Pujol : *César allant au Sénat le jour des Ides de Mars.* — Couder : *Un soldat expirant en apportant la nouvelle de la bataille de Marathon.* — Mauzaisse : *Laurent de Médicis dans sa villa avec les hommes célèbres de son temps.* — Steuben : *Guillaume Tell repoussant le bateau de Gessler dans le lac, au milieu de la tempête.* — Blondel : *Philippe-Auguste déposant sa couronne avant la bataille de Bouvines.* Cette nouvelle galerie fut détruite en 1848, lors du sac du Palais-Royal. — Devenu roi des Français, Louis-Philippe accomplit en grand, à Versailles, ce projet « de monument national ».

2. Ces portraits ont été détruits en février 1848.

3. Gérard désigna le jeune Ary Scheffer qui donna de précieux conseils à la princesse Marie d'Orléans, l'auteur de la belle statue de Jeanne d'Arc.



A. Bry-Lecomte Lith

L'AMOUR ET PSYCHE

(Musée du Louvre)

Imp. A. Clement, Paris

Malgré ces cordiales relations avec l'ancien duc d'Orléans, Gérard, sans aucune affectation de légitimité chevaleresque, demeura fidèle au souvenir de la monarchie déchue. Quand on lui présenta la feuille d'émargement sur laquelle il était inscrit comme premier peintre du roi, il répondit en ces termes à l'un des administrateurs provisoires de la nouvelle liste civile :

« Monsieur, je n'ai pas cru devoir signer l'état d'émargement de l'administration du Muséum qui m'a été présenté aujourd'hui. Le titre de premier peintre du roi dont Louis XVIII avait bien voulu m'honorer et le traitement qu'il y avait attaché, ne semblent guère en harmonie avec le nouvel ordre de choses. Je n'ai aucune idée du parti qui sera pris à cet égard; mais j'éprouverais un véritable embarras à toucher les honoraires d'une place qui, n'ayant aucune sorte d'attribution, est plus que toute autre passible des réformes qui peuvent être projetées. Je ne crains pas, Monsieur, que ma démarche soit mal interprétée; j'ose même être assuré que le roi la trouvera naturelle, puisque je suis assez heureux pour que S. M. connaisse tous mes sentiments. »

Cet acte de désintéressement était d'autant plus honorable que Gérard était déjà vieux, que sa vue s'affaiblissait tous les jours, et qu'il avait un état de maison important à soutenir. La reconnaissance envers la dynastie déchue et le sentiment de la dignité personnelle firent taire de légitimes préoccupations d'intérêt matériel. Louis-Philippe apprécia comme il convenait cette délicate fierté; il se contenta de supprimer la place et le titre sans tenir rancune au peintre qui, en 1833, fut désigné par une commission *ad hoc* pour faire le portrait officiel du souverain [1].

Ces dernières années sont naturellement moins occupées que les temps de la jeunesse et de la maturité : quelques portraits, entre autres ceux de Lamartine (1831, gravé par Girard), de Mme Alexandre Gérard (1831), de la duchesse Pozzo di Borgo (1832), de Humboldt (1833), du général Hoche (1836), vinrent s'ajouter à sa galerie de personnages célèbres. En même temps, Gérard reprenait une toile longtemps restée à l'état d'ébauche, dont le sujet était emprunté à l'Iliade : *A la vue des armes divines que sa mère lui apporte, Achille, rejetant l'appareil du deuil, appelle ses compagnons d'armes à venger la mort de Patrocle;* grande composition qui, bien que demeurée inachevée, est un des plus précieux ornements du Musée de Caen auquel le neveu de Gérard l'a offerte. Un autre tableau, la *Peste de Marseille*, belle composition largement peinte (1835), fut donnée, par Gérard même,

1. La gravure d'après ce portrait est un des chefs-d'œuvre de M. Henriquel-Dupont.

à l'Intendance de la Santé de Marseille et placée dans la salle qu'ornait déjà le *Saint Roch* de David. Ainsi, dit le baron Henri Gérard, dans la biographie de son oncle, « le maître et l'élève devaient se retrouver là, représentés l'un par une œuvre de la première jeunesse, l'autre par un de ses derniers tableaux ». Quant au *Christ*, peint l'année suivante pour M. de Genoude, il ne put être achevé.

En même temps, fidèle à ses habitudes de courtoise bienveillance et d'obligeant patronage, Gérard continuait à accorder « aux jeunes » ses salutaires avis et une protection éclairée qui ne prenait que les formes d'un cordial intérêt. Il entretient aussi un commerce de lettres avec les Français de Rome : Horace Vernet, alors directeur de la villa Médicis, lui demande des conseils et sur ses propres œuvres et sur la direction de l'Académie :

« Le goût qui entraîne chaque individu dans une route différente doit rester libre pour laisser le génie atteindre le but vers lequel il aspire, et, malheureusement, je ne vois autour de moi qu'une vile servitude d'école et je ne rencontre (chez les pensionnaires peintres surtout) que des esclaves n'ayant apporté à Rome que les brosses et les lunettes de leurs maîtres. C'est ici qu'il faudrait déployer de grands moyens, et c'est ici que vous, qui embrassez d'un seul coup d'œil la masse des choses, pouvez, non seulement par amitié, mais pour l'intérêt général, m'aider de vos sages conseils. J'ai une volonté inébranlable et une patience à toute épreuve, mais je pourrais me tromper ; j'ai besoin de vos avis pour détruire toute incertitude sur les moyens de régénérer l'École. Vous en êtes le chef. La peinture a ses phases et brille différemment selon son siècle. Les temps héroïques ont produit les Phidias et les Praxitèle ; la chrétienté, Raphaël, Michel-Ange... ; notre République, David et son École. Aujourd'hui, c'est autre chose. La tendance générale des esprits penche vers un but moins spécial, chaque peintre cherche librement à satisfaire son goût et à représenter la nature à sa manière. Les tableaux historiques ne sont plus seulement ceux dont les sujets sont puisés dans l'histoire ancienne. Les grandes circonstances de notre époque entrent maintenant dans leur domaine. Je pense que l'École de Rome n'est point instituée pour former des imitateurs purs et simples des grands maîtres qui nous ont précédés, mais que MM. les pensionnaires y sont placés pour apprendre à représenter de la manière la plus noble et la plus élevée les passions de la nature humaine, comme un écrivain qui cherche, dans la lecture des bons auteurs, en quels termes il doit faire parler les héros, sans y aller puiser les idées. »

Et dans une autre lettre :

« J'ai beaucoup travaillé. Une partie de mes études et de mes tableaux est à Paris. Peut-être aurez-vous vu les uns et les autres; s'il en était ainsi, j'ose attendre de l'intérêt que vous m'avez sans cesse témoigné quelques-uns de ces bons avis dont vous vous êtes montré si souvent libéral envers moi. Je suis tout étourdi ! Tant de belles choses m'environnent ! Je voudrais tout saisir. Je suis comme un

minéralogiste qui met toutes les pierres qu'il trouve dans son sac, et qui, lorsque celui-ci devient trop lourd, en jette la moitié au hasard. Si plus instruit que moi ne vient à mon aide, je cours risque, après m'être donné bien du mal, de n'être pas plus riche que par le passé. C'est de vous, Monsieur, que j'attends le service auquel je fais allusion. »

Gérard décline avec sa modestie ordinaire cette suzeraineté qui lui était déférée par tous :



HYLAS ET LA NYMPHE, PAR FRANÇOIS GÉRARD (1826).

« Quoique je ne me flatte plus de pouvoir vous être utile désormais dans la ligne ascendante que vous parcourez, tandis que par mon âge et par mon caractère j'en suis une toute opposée, cependant je ne laisserai point, tant que je vivrai, de répondre à votre confiance et à votre amitié. »

Horace Vernet tient Gérard au courant des événements heureux ou douloureux de sa vie de famille. Il lui apprend le mariage de sa fille avec Paul Delaroche (1834) :

« Vous m'avez donné tant de preuves d'intérêt que je suis persuadé que cette nouvelle ne vous sera pas indifférente, non plus qu'à Mme Gérard. Pour dire toute

la vérité, je dois avouer que j'ai le cœur tout gonflé de soupirs toutes les fois que je songe à la séparation que ce mariage nécessite. Mais qu'y faire ? C'est la loi de la nature ; et vite, pour me consoler, je me jette dans le système des compensations et je me trouve heureux de faire d'un ami un fils. Ce que je perds d'un côté, je le reprends de l'autre. Vive M. Azaïs ! N'ai-je pas aussi à me réjouir d'avoir pour gendre un peintre et un homme d'un mérite éprouvé ? Mon rêve chéri se réalise aujourd'hui, et tout sentiment d'égoïsme doit disparaître devant l'avenir heureux que je puis prévoir pour celle que j'aime tant. Cependant, tout en faisant ces belles phrases, je sens l'humidité derrière mes lunettes. Pardonnez-moi, je vous laisse voir toute ma faiblesse, vous m'avez donné l'habitude de vous ouvrir mon cœur. »

Juste deux ans plus tard, Horace Vernet annonce, en même temps, à Gérard, un deuil et une joie. Son père, Carle Vernet, vient de mourir et sa fille lui donnait un petit-fils.

« Vous qui partagez, j'en suis certain, le regret que j'éprouve de la perte que je viens de faire, vous partagez aussi la consolation que le sort manque rarement d'envoyer aux malheureux. A côté d'un bonheur qui se détruit, un autre commence. Mon âme, dépossédée des joies filiales, se consolera par la pratique des devoirs imposés à un grand-père. »

Dans les mêmes années, un autre artiste, émigré aussi en Italie, le peintre sur porcelaine qui a donné à la manufacture de Sèvres d'habiles et consciencieuses copies d'après les maîtres italiens, Constantin, entretenait avec Gérard une correspondance régulière. Quand Guérin eut quitté la direction de la villa Médicis, Constantin voulut déterminer Gérard à prendre sa succession. Il lui fait un tableau enchanteur de la situation :

« Le directeur de l'Académie est sans contredit le second personnage français à Rome. Il marche de suite après l'ambassade et jouit de beaucoup de crédit, tant auprès des établissements nationaux que dans ceux qui sont propriétés privées. L'influence qu'il peut exercer sur les arts est très grande... Les artistes hors l'Académie se plaignent tous (surtout ceux qui s'occupent d'histoire), d'être privés, depuis le départ de M. Guérin, des grands conseils qui leur seraient nécessaires... La place de directeur aurait l'avantage de vous mettre en arrivant à l'abri des ennuis qui suivent un déplacement. Vous trouverez tout êt : maison superbe et bien montée, domestiques, chevaux, etc... Je vous vois ici aimé, chéri de tous ces jeunes gens, de tous les artistes qui sont en dehors de l'Académie... Je ne vivrai pas jusqu'à ce que je sache quelle décision vous aurez prise. Si je suis assez heureux pour vous voir ici, Rome sera cent fois plus belle pour moi ; mais je crains que vos intérêts ne vous retiennent à Paris. »

Gérard, en effet, renonça à un projet qui, sans doute, n'avait fait que traverser son esprit. Il fut d'ailleurs heureusement inspiré en n'acceptant point la direction de l'Académie : quelques mois plus

tard éclatait, dans les États Pontificaux, le soulèvement qui amenait l'intervention armée de l'Autriche et l'occupation d'Ancône par les Français. Constantin, qui jugea prudent de quitter Rome, écrivait à Gérard (avril 1831) :

« Je me suis félicité maintes et maintes fois de ce que vous n'avez pas entrepris de venir nous joindre; combien il eût été cruel d'arriver dans de si affreux moments, et combien cela eût été loin du repos et de la paix que vous seriez venu chercher! Je crains bien que ces événements ne me privent du bonheur de vous voir jamais à Rome, et c'est un mal ajouté à un autre. »

Le calme se rétablit assez vite. Constantin se lia d'étroite amitié avec le consul français de Civita-Vecchia, Beyle, qui devait acquérir sous le nom de Stendhal une si grande et si originale célébrité. Les deux amis firent bientôt maison commune, unis par une égale passion de l'Italie.

« Nous employons tous les jours de fête, Beyle et moi, à visiter les belles choses tant antiques que modernes, et ces jours de fête seraient complets si vous étiez des nôtres. »

Les deux amis couraient Rome en tous sens, recueillant ces impressions piquantes, qui nous ont valu les *Lettres sur l'Italie*. La fatigue les prenait bien quelquefois, surtout dans les mois d'été qui interrompaient les excursions :

« Notre vie est aussi monotone que possible, car nous ne pouvons plus penser aux courses aux environs qui font tout le charme de ce pays. Nous dînons tous les jours dans une *osteria* où Métastase a mangé sa fortune, c'est l'ancien *Falcone*. Ce moment est le seul agréable de la journée... Je crois que M. Beyle s'ennuie un peu, car il s'est mis à travailler. »

De temps en temps, Constantin envoyait à Gérard quelques nouvelles artistiques, lui apprenant qu'Horace Vernet venait d'aller faire à Turin le portrait du roi Charles-Albert, que Léopold Robert faisait toujours des chefs-d'œuvre, que Paul Delaroche travaillait à ses esquisses de la Madeleine, que Cornélius arrivait à Rome :

« Il fait un grand carton pour une fresque qu'il doit peindre là-bas et qui fait suite à d'autres peintures qu'il a exécutées dans une église. Celle-ci représente le *Jugement dernier*. Il y a là de très belles choses et beaucoup de talent. Ce n'est cependant pas ce que j'attendais, d'après les estampes que j'avais vues de lui. Il me semble que cela manque un peu d'étude. La plus grande partie de ce carton est faite sans nature. Les Allemands font tout de mémoire. Ils prétendent que la nature refroidit. Cela peut être vrai en certaines circonstances, mais cela exclut la variété. Les réminiscences arrivent, tant pour les caractères des têtes que pour

les ajustements. Il est difficile aussi d'être neuf dans ce sujet. On arrive presque malgré soi à répéter les idées de Michel-Ange, de Beato-Angelico, de l'Orcagna qui tous trois l'ont traité de main de maître..... Je vais quelquefois voir Cornélius le soir; j'assiste à son travail; il dessine à la lampe. Nous parlons bien souvent de vous, car il fait le plus grand cas de votre talent et de votre personne. Il a presque terminé son carton du *Jugement dernier;* c'est une composition très remarquable. Il s'est beaucoup inspiré de l'*Enfer* de Dante; il ne pouvait puiser à meilleure source. » (1835.)

Vers le même temps, les artistes français et allemands séjournant à Rome s'étaient réunis (1835) pour offrir un dîner d'adieu à Horace Vernet qui était remplacé par Ingres à la direction de la villa Médicis. Ce repas donna lieu à un incident assez curieux :

« Il faut que je vous dise que, le lendemain du dîner d'adieu, le cuisinier qui s'en était chargé, a été condamné à cent piastres d'amende que nous avons payées entre nous. Cette amende lui a été infligée pour avoir fait un repas gras un jour de maigre. Notez que nous n'étions pas dans une auberge, mais dans une maison particulière, et que du reste on fait gras dans toutes les *trattorie* sans qu'il en coûte un baiocco d'amende au traiteur. »

Constantin écrivait encore à Gérard (décembre 1836) :

« Je ne puis oublier le bien que m'a dit M. Thiers de vos peintures de Sainte-Geneviève. C'est là une de ces œuvres comme on n'en fait guère, car je crois que la dégradation de l'art gagne de jour en jour. On m'a dit que les sculptures de l'Arc de triomphe (Pradier excepté) sont bien faibles, c'est facile à croire. »

Ainsi le groupe de la *Marseillaise* n'avait point été signalé à Constantin, qui au moment même où la sculpture française produisait un immortel chef-d'œuvre, parlait « de la dégradation de l'art ».

Et dans la même lettre :

« Je ne puis laisser ces jours de fête sans venir vous offrir tous les vœux que je forme pour votre félicité : Puisse le Ciel vous accorder une longue suite d'années de bonheur et de santé ! »

Ces souhaits arrivèrent à Paris au moment où Gérard approchait de sa fin. Quoiqu'il continuât à donner des preuves de cette activité laborieuse qui fut un des traits dominants de son caractère, ses amis sentaient que la fatigue le gagnait et certains symptômes leur inspiraient de trop légitimes inquiétudes. Une maladie de quelques jours eut raison de cette organisation jadis si vigoureuse et Gérard s'éteignit à Paris le 11 janvier 1837, à l'âge de 67 ans.

Sa mort fut un grand deuil : de tous côtés on adressa à sa veuve des condoléances dont l'expression sincèrement attristée tranchait

sur le ton ordinaire de ces témoignages de sympathie souvent banale. On sentait que la France et l'art venaient de faire une perte



LAMARTINE, PAR FRANÇOIS GÉRARD (1831).

irréparable, qu'un vide s'était creusé qui ne se comblerait pas. Au premier rang de ceux qui le pleurèrent se plaça naturellement l'ami dévoué des premiers et des derniers temps, le fidèle Humboldt :

« Berlin, 9 février 1837.

« Comment vous parler, Madame, de ma douleur ! Celle que vous éprouvez ne peut être plus accablante, et vous me permettez cette expression, car vos bontés, depuis trente ans, m'avaient inspiré l'orgueil de me considérer comme un membre de votre famille. Je l'ai vu dans toutes les positions d'une vie agitée, je sais ce qu'il avait d'âme et de sensibilité, d'élévation de sentiments, de générosité de caractère, à côté de la puissance du génie. Après ces grandes qualités dont ses ouvrages portent l'empreinte, il n'est presque pas permis de dire que c'était l'homme du siècle qui était *spirituel* jour et nuit, malade ou jouissant de la plénitude de ses forces, jugeant les hommes, les choses, les grands événements dont nous avons été les témoins, avec cette pénétration vive, enjouée, heureuse dans l'expression pittoresque, qui révèle une supériorité de vues et d'intelligence que je n'ai jamais trouvée ailleurs. Je perds un ami qui supportait mes faiblesses, qui n'a jamais cessé un seul jour de me donner, absent ou présent, les marques affectueuses de sa bienveillance. Cet attachement réciproque, la circonstance la plus glorieuse de ma longue carrière, était tellement connu, la croyance en était devenue si populaire que, de Pétersbourg à Naples, on s'adressait à moi pour avoir quelques nouvelles des travaux de M. Gérard, comme on s'adresse à un parent, à un frère. Je ne vous parle pas, Madame, de notre famille royale, du roi, de son fils aîné : ils n'ont cessé de déplorer cette perte immense. Pensez que la première nouvelle de cet affreux événement, qui m'avait été annoncé par M. Valenciennes et, le même jour, par la *Gazette d'État* de Berlin, ne précédait que de quelques heures la mort de la fille aînée de mon frère. Elle succomba la même nuit à un mal de poitrine qui n'a duré que trois mois. C'était Caroline de Humboldt, la fille chérie de mon frère, la seule qui, non mariée, vivait avec lui à la campagne. Comment deviner qu'elle me précéderait au tombeau ! La même soirée, me vint aussi la nouvelle du décès de mon libraire, M. Gide. Ma santé a été moins bonne qu'à l'ordinaire, et les consolations que je cherche dans le travail ne me rendent pas une sérénité que vous me connaissiez..... Je dois inclure une lettre d'un des plus grands admirateurs de M. Gérard, du bibliothécaire de Berlin, M. Spizer. Il a fait insérer dans un journal un morceau sur la *personne* et les ouvrages de M. Gérard qui, je crois, peint le mieux l'individualité de cet immortel artiste, c'est-à-dire l'universalité sublime de son talent. Vous devez vous faire traduire ce morceau, dont la publication ferait plaisir à M. Spizer, si vos journaux n'étaient tous aux gages du romantisme et de l'esprit de parti ; veuillez, de grâce, prier *ma protectrice*, Mlle Godefroid, de me consoler par quelques lignes sur votre santé, sur les plans de votre vie solitaire. N'oubliez pas que je vous suis dévoué de cœur et d'âme. N'écrivez pas vous-même ; notre excellente amie, Mlle Godefroid, mettra dans sa lettre à moi un mot obligeant pour M. Spizer. Mille tendres choses à tous ceux qui vous entourent. Je ne vis que dans le souvenir de votre maison qui, grâce à vos bontés, Madame, était devenue la mienne. »

Lamartine écrivit aussi à la baronne Gérard quelques mots de sympathiques regrets :

« J'étais malade au moment où vous avez perdu ce bon et grand homme. Personne n'a autant déploré cette perte pour la gloire de la France que moi, et

ma pensée s'est souvent reportée depuis sur vous avec une bien vive sympathie à vos douleurs. Je commence à peine à pouvoir monter un escalier, mais j'essayerai le dimanche 26 et je serai bien consolé de voir qu'indépendamment de sa mémoire, il vous reste de nouveaux gages de son immortalité. » (1837.)

Ce billet, d'un ton un peu embarrassé, ne valait pas les quatre vers que le grand poète adressait à Gérard, une année auparavant, en lui envoyant son *Jocelyn* :

« 29 février 1836.

« Sous les traits de Psyché, toi qui peignis une âme
« Pour créer comme toi j'ai fait de vains efforts.
« Jette à mes deux amants un éclair de la flamme
« Et mes âmes auront un corps. »

CHARLES EPHRUSSI.



FRANÇOIS RUDE

(TREIZIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

XXXVII



EUX qui ont vu Rude à l'époque où nous sommes se souviennent du merveilleux apaisement qui s'est fait en lui. Sa physionomie très douce, ses façons lentes, son parler grave, cette immense barbe blanche et soyeuse de Père éternel épandue sur sa poitrine, ce recueillement de joie intérieure que respirent ses traits, lui donnent l'air d'un patriarche assuré en la pleine possession de la vie. Aucun désir inquiet ne le travaille plus à aucune heure. Il a conscience d'avoir bien rempli sa tâche ici-bas. Mais ce n'est pas seulement de son art que lui vient cette sérénité suprême : un événement d'ordre intime a mis, récemment, le sceau à son bonheur. Depuis longtemps, l'avenir de sa nièce lui était un souci. Il avait prodigué, en son éducation, toutes les délicatesses de son âme. Il la voyait caressante, instruite, fine, jolie; sa santé même, si souvent ébranlée, s'était raffermie à force de soins. Le vieux maître avait pour elle mille coquetteries paternelles, allant jusqu'à s'occuper de sa toilette, se plaisant à lisser, du doigt, ses cheveux d'un blond pâle disposés en épais bandeaux. A plusieurs reprises, l'espoir de la marier lui avait tourné la tête; mais toujours, la déception l'avait désolé. Martine, avec toute sa grâce espiègle, épouvantait les amoureux par sa complexion mala-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXVII, p. 353, et t. XXXVIII, p. 103 et 468; 3e pér., t. I, p. 213; t. II, p. 583; t. III, p. 185 et 504; t. IV, p. 133, 326, 374, 493 et t. V, p. 103.

dive. Lhomme de Mercey, Christophe, Emmanuel Frémiet, sur qui Rude avait jeté les yeux, se sont dérobés tout de suite. La pauvre Martine a vingt-six ans bien sonnés. Comme les années passent!... Or, voici qu'au moment où l'on y pensait le moins, quelques jours avant l'inauguration de la statue du maréchal Ney, elle s'est trouvée mariée le mieux du monde. Et le bon sculpteur a dit à ses amis au sortir de l'église : « Ma foi maintenant, tout va bien : je puis mourir... »

Comment les choses se sont-elles présentées? Rien de plus simple. L'un des plus anciens élèves de Rude est Paul Cabet, de Nuits, qu'il a aimé, presque dès son entrée à l'atelier, pour son origine bourguignonne, son bon caractère, sa docilité, ses progrès. Il lui est même arrivé quelquefois de lui confier la préparation de certains détails dans ses propres ouvrages, comme les vêtements du fameux *Louis XIII* du duc de Luynes. Comme statuaire, Cabet est sincère, soigneux de son travail, un peu froid d'imagination et très influencé par le style de son maître. Tout ce qu'il a d'ardeur, il a le tort de le dépenser au service de la politique, tant et si bien que la police, sous le gouvernement de Juillet, a l'œil sur lui et que, profitant d'heureuses circonstances, il juge à propos d'aller vivre quelque temps à l'étranger. Dix ans, il demeure en Russie, où il sculpte un certain nombre de statues et beaucoup de bustes à Saint-Pétersbourg et où il enrichit la ville d'Odessa d'une fontaine monumentale. De retour à Paris, au moins de décembre 1852, fort calmé d'idées et pourvu d'agréables économies, il s'est installé dans le voisinage du grand sculpteur, de façon à reprendre, auprès de lui, son ancienne existence. On n'est pas plus attentionné, plus ponctuel. Rude, bientôt, ne se peut plus passer de son disciple. A tout coup et sous tout prétexte, il l'envoie chercher, et Cabet d'accourir. Nul besoin d'ajouter que le bon maître, enclin à regarder avec les yeux du cœur, ne tarde pas à lui reconnaître un talent du premier ordre. Cabet achève le modèle d'un *Dénicheur d'oiseaux* : « Avez-vous vu cela, dit Rude à ses élèves? Allez vite, c'est un chef-d'œuvre, Cabet ira plus loin que moi... » Constamment, il l'emmène dîner au logis, entre sa femme et sa nièce. Un jour, il lui semble que Martine a quelque sympathie pour le jeune homme... Pardieu! Il a trente-huit ans, il est de belle mine, son accent bourguignon n'a rien de choquant... Voilà le mari qu'il faut à l'aimable fille. Mme Rude s'enchante du projet; Martine y acquiesce en rougissant. Dès le lendemain, tout en surveillant la ciselure du bronze du maréchal Ney, le maître fait ses ouvertures à

Paul Cabet sans ombre d'embarras. « Voyons Paul, parle-moi franchement : n'as-tu pas songé à te marier? — Pourquoi cette question, maître? — C'est que j'ai un parti pour toi. Ma nièce est charmante, tu serais pour elle un mari parfait... — En vérité, j'avais déjà pensé à Mlle Martine. — Eh bien, voilà qui est entendu. Tu te déclares, ce soir, et vive la joie! Au mois prochain la noce. » L'accord n'est pas plus malaisé à conclure à la maison qu'à l'atelier. Paul Cabet écrit à sa famille, à Nuits, pour réclamer les pièces nécessaires. Mme Rude s'adresse à M. Van Rooct, tuteur de Martine, à Bruxelles, et à M. Feigneaux, l'élève le plus dévoué de Rude en Belgique, afin d'accomplir les formalités internationales exigées par les lois. Les bans sont publiés le même jour à Paris et à Saint-Josse-Ten-Noode. « Faites toute chose à votre gré, a dit le maître. Je souscris à tout à la condition que je n'aie pas à me déranger de mon ouvrage avant la fête. » Son office se borne, en effet, à conduire Mlle Van der Haërt à la mairie du Panthéon, le 6 novembre, pour le mariage civil, et à Saint-Jacques du Haut-Pas, le lendemain, pour le mariage à l'église, puis à présider un repas de vingt-cinq convives introduits et rangés, on ne sait par quel miracle, dans sa minuscule salle à manger. On n'a jamais vu, par exemple, un homme si rayonnant de joie.

Une lettre de Mme Rude à Feigneaux nous fait assister à la cérémonie religieuse, dans la vieille église du Haut-Pas dont tous les vitraux, ce matin-là, flamboyaient de soleil : « ...Tous nos amis, toutes nos connaissances, tout ce qui nous porte intérêt, nous entourait avec tant de bienveillance, tant d'émotion même que nous en étions fiers. L'entrée de cet homme à barbe blanche, illuminé de cette expression que donne le génie mêlé à la joie d'un père qui voit le bonheur de son enfant assuré, l'entrée de cet homme vénérable conduisant une jeune fille, toute parée d'étoffes blanches et de fleurs d'oranger, image de la pureté de son âme, a fait sensation. Notre ami, M. l'abbé Noël, qui a fait faire à Martine sa première communion, a voulu lui donner aussi la bénédiction nuptiale. Il a prononcé un discours bien touchant. Tout ce qu'il a dit de Rude était superbe. Il aime tant Martine, il a tant d'affection pour nous que son émotion l'a obligé de s'arrêter souvent. Les Dietsch étaient à l'orgue. Mme Dietsch et sa fille, douées d'une si belle voix et d'un si beau talent, ont chanté de la délicieuse musique, composée par M. Dietsch, qui les accompagnait. Au dire de tous les assistants, jamais mariés ne furent environnés de plus d'amour. En rentrant à la maison,

j'ai remercié Dieu, car j'avais vu le jour que je désirais voir...[1] »

Le jeune ménage a pris un appartement sous le toit même où vivent les Rude. Rien n'est changé dans les habitudes de la famille, ou seulement dans celles du sculpteur. Chaque jour, après l'inauguration de la statue de Ney, Martine descend auprès de son oncle qui modèle son buste avec un soin de joaillier. Dès qu'elle ouvre la porte, il déroule les linges mouillés dont s'enveloppe l'ébauche, et, tandis qu'elle babille, lui, tirant quelques bouffées de sa pipe, souriant, regardant, se reculant pour mieux voir, accentue la rondeur du front, allège les cheveux abondants légèrement ondulés, tombant sur les deux oreilles en masses égales et s'enroulant au-dessus de la nuque ; adoucit l'expression des yeux à fleur de tête, surplombés de sourcils bien dessinés, mais peu fournis; fait saillir les pommettes, affine le nez tout droit, un peu long, aux ailes mobiles, éveille au bord des lèvres comme un sourire tendre. Le cou, long et délicat, se dégage de la robe taillée en rond à hauteur des clavicules, orné d'une ronde collerette de broderie. De grands revers passementés de galons striés de petites raies, encadrent, au corsage, un gilet de soie chiffonné de menues cassures, bordé d'une multitude de boutons ciselés. Au-dessous de la taille, s'indique la jupe aux plis francs, carrément coupée et posant sur le socle. Point de bras : ce portrait a l'originale disposition de certains bustes de l'École espagnole, sans bras aussi, arrêtés au niveau des hanches ou des cuisses et comparables à des demi-statues. Rude est interminable en ce travail. Il en reprend continuellement toutes les parties, avec une insistance, un désir d'achèvement dont rien ne peut donner l'idée. La parfaite identification du visage ne lui suffit pas; il veut rendre jusqu'aux moindres froissures de la soie, aux plus minces rayures du galon et des boutons. « Quand je fais le portrait de ma nièce, répète-t-il, je ne vise pas à l'art héroïque; j'aspire à la représenter comme elle est, avec les atours qui sont les siens. Je ne veux pas que ce buste ressemble à aucun autre. En le montrant à ses enfants plus tard, la petite pourra leur dire : *Oui, c'est bien ainsi que j'étais. Mon vieux bonhomme d'oncle, qui m'aimait comme un père, a mis là-dedans l'habileté*

1. Lettre de Mme Rude à Feigneaux, de Bruxelles (Novembre 1859. Collection de Mme Prinz, née Feigneaux, à Bruxelles). Les détails sur le mariage de Martine sont tirés de la correspondance de Mme Rude avec Feigneaux et avec Mme Moyne; des communications de M. l'abbé Garraud, curé de Prémeaux (Côte-d'Or), et de M. Joseph Dietsch, de Dijon; des papiers de la famille Cabet, de Nuits, et des souvenirs des élèves de Rude.

de sa main, la sincérité de ses yeux, et, surtout, l'affection de son cœur. Vous riez à me voir ciseler tous ces boutons... Parbleu ! ce sont les boutons de ma nièce et cela m'amuse, moi, de les traiter en lapidaire. J'ai poussé le modelé de sa figure aussi loin que j'ai pu. Voyez donc les méplats du menton, les détails du cou et des joues... Mais, que diable, Mme Cabet Van der Haërt n'est pas une déesse : c'est une bonne petite femme du temps présent...[1] »

Vers la même époque, Cabet a entrepris un buste du maître, pour lequel celui-ci ne cesse point de lui recommander la largeur. La grande barbe s'étale amplement sur le gilet à double rang de petits boutons, la vaste redingote se rejette en arrière. Sur le côté droit du crâne, se pose le bonnet grec. On a l'impression d'une familiarité complète. Le vieillard vous envisage et vous parle d'un ton de bonhomie. Ses traits s'accusent, taillés en force sous la mobilité de l'épiderme et l'abord est tout bienveillant. Rude, pendant que travaille son disciple, ne peut s'empêcher de venir, à chaque instant, donner son coup de pouce à l'œuvre. Au début, il reproche à Cabet de lui prêter un air « trop historique »; ensuite, d'adopter une facture mièvre « comme s'il s'agissait d'une femmelette ». A plusieurs reprises, dit-on, il prend le malin plaisir d'écraser une boulette d'argile sur tel ou tel morceau déjà très avancé et de le refaire à son goût, en riant. Ce dont tout le monde est d'accord, c'est que ce beau portrait, d'un style sérieux et sobre, où il apparaît au naturel, avec son signe au bord de la paupière gauche, est, pour une bonne part, son propre ouvrage[2].

Un autre buste se voit encore dans son atelier : le buste de James Demontry, ancien représentant de la Côte-d'Or, mort du choléra, à Cologne, en 1849. Une souscription publique s'est ouverte à Dijon pour lui élever un tombeau au cimetière de la ville. Le portrait du mort a été modelé très consciencieusement par un élève de Rude, le jeune sculpteur Armand Blanc, mais le maître s'est chargé de le

1. Le curieux et charmant buste en marbre de Mme Cabet Van de Haërt a été légué au Louvre, par Mme Françoise Fabert, née Cabet, fille du modèle, morte le 6 janvier 1881. On le voit, actuellement, dans la salle Rude, au rez-de-chaussée de notre Musée national.

2. Le modèle en plâtre de ce portrait se trouve au Musée de Dijon. Deux exemplaires en bronze en ont été placés, l'un au cimetière Montparnasse, sur le tombeau du sculpteur; l'autre, dans le parc Noisot, à Fixin, à quelques pas du *Réveil de Napoléon*. En outre, un exemplaire en marbre figure au Musée de Versailles.

parfaire, et il tient parole. Ne vous persuadez point, d'ailleurs, que le statuaire de Michel Ney n'ait plus rien en tête que des pensées de portraitiste. Le gouvernement lui a commandé deux statues en pierre, destinées, avec beaucoup d'autres, à couronner les nouvelles galeries extérieures du Louvre : *Nicolas Poussin* et *Houdon*. En voici les modèles, au tiers de la grandeur d'exécution, déjà tout préparés, moulés en plâtre et rangés contre le mur. Poussin, debout, drapé dans sa cape et la tête inclinée, tient, assez banalement, son crayon de la main droite, et, de la gauche, son album[1]. Houdon, sans manteau, en petit costume d'avant la Révolution, s'accote à une colonne et porte dans la main une réduction de son *Écorché*. Le praticien peut venir : ces figures convenues n'ajoutent rien à la gloire du maître. Si vous le pressez quelque peu sur les projets qu'il caresse, il soulèvera un rideau pour vous montrer deux compositions importantes. L'une, réservée à la municipalité dijonnaise, s'intitule : *Hébé et l'aigle de Jupiter;* l'autre, emmaillottée encore de bandes de toiles humides, commandée par M. Anatole Desvoge, fils du premier maître de Rude, a pour sujet l'*Amour dominateur du monde*. Vous vous étonnez de la conversion subite du grand réaliste à la mythologie ; il vous répond sans balancer : « La mythologie est ce qui nous accorde tous. Je ne sais rien de plus fécond ni de plus auguste. En considérant, aujourd'hui, l'ensemble de ma production, je regrette de n'y avoir pas fait une meilleure place à la beauté éternelle, supérieure à toutes les idées courantes qui sont, presque toujours, des préjugés. Comment suis-je arrivé à mon âge sans avoir seulement sculpté un beau corps de femme? Voilà où mène l'oubli des anciens dieux. David avait bien raison : l'art n'est pas fait pour traduire des bottes et des épaulettes... » Et c'est en toute bonne foi que l'artiste vieilli tient ce langage. Par une étrange évolution, il en revient, par-dessus ses vivants chefs-d'œuvre, aux idées classiques de sa jeunesse, et met le sceau à ses contradictions par une contradiction suprême. Le labeur de ses dernières années, si doucement sereines, va s'appliquer à mettre l'idéologie la plus vaine à la place de la vie. Il croira sacrifier à la beauté pure, et son esprit, invinciblement raisonneur, l'entraînera, devant son modèle d'atelier, aux plus incroyables subtilités intellectuelles. Mais nous avons à retracer, maintenant, l'histoire de ces deux œuvres qui l'ont si singulièrement pris au cœur.

1. Le Musée de Dijon possède le modèle en plâtre de la statue de Poussin, au tiers de la grandeur d'exécution — un mètre de hauteur.

XXXVIII

Le choix fait de Rude par les habitants de Beaune pour sculpter le monument de leur compatriote Gaspard Monge et la nouvelle répandue par Noisot que le maître exécute une statue de Bonaparte pour la colline de Fixin, ont mis, comme nous savons, le fils du pauvre poêlier de la rue Poissonnerie en grand honneur dans sa province. On s'avise, tout d'un coup, que le Musée de Dijon ne possède aucune œuvre de sa main. Un membre du Conseil municipal, que les Registres des procès-verbaux ont le tort de ne pas nommer, croit devoir porter la question devant ses collègues, à la séance du 11 novembre 1846 [1]. « Rude est né parmi nous, expose ce conseiller, il fut l'élève de notre École des Beaux-Arts. On le classe au rang des statuaires français les plus remarquables et il honore son pays natal par son noble caractère autant que par son haut talent. Demandons-lui d'exécuter pour nous quelque sujet à sa convenance : nous acquitterons une véritable dette en même temps que nous enrichirons notre Musée d'une œuvre dont le seul nom de l'auteur nous garantit le sérieux mérite. » Cette proposition, accueillie par les applaudissements de tous, est votée sur l'heure, à l'unanimité. Dès le 30 novembre, le maire, Victor Dumay, transmet à l'artiste une copie de la délibération, et ajoute : « Le Conseil vous prie de vouloir bien composer à votre loisir un groupe ou une statue à placer au Musée. Désireux de laisser toute liberté à votre génie, il ne fixe ni le thème, ni les dimensions, ni le genre, ni le délai, ni la quotité de la rémunération. Il tient seulement à avoir une œuvre digne de vous et de l'ancienne réputation de notre École et de notre ville. Je vous demande donc, en son nom, après avoir pris tout le temps que vous jugerez nécessaire, de m'adresser le programme auquel vous vous serez arrêté en y joignant une esquisse. Et, pour que nous puissions prendre à l'avance les dispositions utiles, vous m'obligerez en m'indiquant aussi les mesures, la matière, l'époque approximative de l'achèvement, le chiffre des frais d'exécution et le montant de vos honoraires. » On ne saurait s'expliquer en termes plus courtois et

1. Registres des procès-verbaux du Conseil municipal de Dijon (Archives municipales). Toutes les lettres citées dans ce chapitre se trouvent à l'Hôtel de Ville de Dijon.

plus délicatement empreints de respect. Le maître y est sensible comme il est juste : « L'unanimité du Conseil municipal m'honore et me rend heureux, écrit-il le 9 décembre, car j'y vois plus que de l'estime pour mon talent... Je termine en ce moment la statue de Monge. Aussitôt après, je m'occuperai de votre esquisse et j'y joindrai les prix que vous désirez savoir. » Il est à croire qu'il n'aura point tardé à choisir le sujet d'*Hébé*. Malheureusement pour les Dijonnais, l'artiste est accaparé par d'autres commandes. Le bronze de Gaspard Monge est depuis longtemps érigé sur la place d'armes de Beaune qu'il ne souffle mot de l'œuvre attendue. Même, sur ces entrefaites, son vieil ami, Anatole Devosge, lui a demandé une statue pour son cabinet, telle qu'il la voudra faire, et qu'il compte léguer au Musée de Dijon, et il a donné le pas à cet ouvrage sur celui de la ville. Vers la fin de 1848, Anatole Devosge a reçu une esquisse de la figure l'*Amour dominateur*, accompagnée d'une longue épître explicative. A la mairie on n'entend parler de rien. La négligence de Rude est, vraiment, un peu forte. Je ne peux l'attribuer qu'à un accès de morgue artistique, survenu en lui et qui lui fait tenir les magistrats municipaux pour des inférieurs. Ce sentiment de dignité bizarre, d'essence toute plébéienne, s'accuse à plein dans ce passage de sa lettre du 7 mai 1851, au maire de Dijon, alors que Devosge étant mort, on s'est hasardé à solliciter quelques éclaircissements de l'artiste : « Le modèle du groupe d'*Hébé*, commencé depuis plus d'une année et auquel j'ai travaillé sans relâche, n'est pas encore à son point. D'ici à peu de temps, je compte vous en soumettre une maquette. Je souhaite que cette composition soit de votre goût. *Quant à celle destinée au cabinet de M. Devosge, les dispositions lui en étaient connues, car je lui avais envoyé une esquisse en plâtre qu'il avait approuvée complètement. De même que le Conseil communal, il m'avait laissé libre de choisir le sujet, mais c'était mon ancien professeur, c'était un artiste distingué et je n'aurais pas voulu passer outre sans m'être assuré de son assentiment.* »

C'est le 8 décembre 1850 qu'Anatole Devosge a rendu l'âme. La clause prévue de son testament [1] confère à la ville la propriété de la statue, commandée moyennant une somme de douze mille francs. On a de la sorte deux fois barre sur le sculpteur, mais du diable s'il s'en inquiète. Le nouveau maire, Louis André, le supplie de mener de front les deux ouvrages. Oui, c'est bien ainsi qu'il entend procéder :

1. En date du 20 mars 1849.

seulement, le mieux est qu'on se fie à lui. Il a révélé à l'improviste l'état d'avancement du modèle d'*Hébé*, dont nul ne se doutait. Des conditions matérielles du travail, pas un mot. Brusquement, le 1er juillet 1851, il mande à M. le maire que le modèle en terre est, maintenant, à peu près terminé et qu'il s'agit de se procurer au plus vite un beau bloc de marbre blanc à la carrière même de Carrare. Son ami Numa Moyne est chargé par lui de présenter au Conseil municipal une petite réduction du groupe, en cire. Il semble, en vérité, que cette maquette vienne un peu bien tard. A l'endroit de la donnée, le sculpteur daigne fournir cette explication sommaire : « Comme je n'avais qu'à faire une œuvre d'art, j'ai choisi mon sujet dans la mythologie, en évitant qu'il pût prêter à aucune allusion politique et tâchant qu'il fût essentiellement sculptural. » Là-dessus, il aborde, enfin, le chapitre du pécuniaire : « Je demande pour exécuter ce monument la somme de trente mille francs. Les acomptes se feront en quatre années, y compris celle-ci. L'exécution en marbre durera trois ans; je travaille à mon modèle depuis quinze mois. Si l'on préférait fournir le marbre, je ferais le groupe pour vingt-quatre mille francs, et, si l'on voulait retrancher le piédestal, quoique je le regarde comme le complément obligé de la composition, la somme serait réduite à vingt mille... »

A la lecture de cette lettre, les autorités dijonnaises ne sont pas fort contentes. Depuis quatre ans et demi que l'affaire est en train, l'artiste en use par trop cavalièrement avec sa ville natale. Le prix qu'il réclame paraît excessif. Plusieurs protestent contre l'oubli qu'il a fait de soumettre en temps utile, à l'approbation de la municipalité, son sujet, son programme, son devis selon les conditions premières. Finalement, six mois s'écoulent sans même qu'on lui réponde. Nouvelle lettre de Rude le 15 janvier 1852 : son groupe est moulé en plâtre et la question du marbre n'est pas encore résolue. Nouveau silence des Dijonnais. Au bout de trois mois, le 16 mars, le vieux maître reprend la plume et, cette fois, de très méchante humeur. La maladroite bouderie de ses compatriotes lui rend l'avantage en égalisant les torts et il en profite : « Je ne dois renoncer à ma tâche que lorsque le Conseil aura rapporté son ancien arrêté que j'ai entre les mains et qui me charge de faire, pour le Musée de Dijon, une statue ou un groupe à mon choix. Mais, malgré la commande, malgré mon travail de deux ans, dites-moi que le Conseil municipal, en 1846, a agi inconsidérément et que vous ne pouvez tenir ses engagements; c'est une affaire finie. Je ne suis pas du tout disposé, en dépit de mon

droit, à forcer la ville de Dijon à recevoir mes ouvrages malgré elle. » A ce degré d'acuité, les dissentiments sont pareils aux cordes trop tendues qui cèdent ou se rompent. Tout s'arrange comme par miracle. L'ombrageux Conseil se radoucit. On s'en remet au maître du soin de faire venir d'Italie le bloc de marbre à sa convenance [1]. Le chiffre de trente mille francs est définitivement admis. Il n'est même pas question de modifier le piédestal. Bref, au mois de janvier 1853, le praticien peut donner ses premiers coups de ciseau. Un an après, Mme Rude, enchantée, écrit à Mme Moyne : « La figure d'*Hébé* a déjà dans le marbre une figure charmante. Cette matière si belle prête encore de la grâce à ce joli corps. » Et, dans le même temps, le sculpteur se consacre entièrement au modèle de l'*Amour*. C'est juste le moment où le mariage de Martine et le succès de la statue de Ney comblent les vœux du vieillard et lui communiquent cette extraordinaire sérénité dont j'ai parlé et qui caractérise ses dernières années. Son esprit, détaché de la politique, désintéressé même du mouvement social et de l'histoire humaine, n'aspire plus qu'à l'art pur, ou, pour mieux dire, à l'art abstrait.

Au fond, nous ne saurions nous tromper aux apparences : un tel changement ne répond pas à un agrandissement d'idéal, à un renouvellement de manière. Ce n'est qu'une manifestation de sénilité. L'illustre statuaire du *Monge*, du *Bertrand* et du *Ney*, l'admirable éveilleur de la vie de l'Arc de Triomphe, le grand possédé du démon de la vérité moderne, l'étonnant rêveur qui a tant cherché à extérioriser nos idées et nos âmes, vieilli et fatigué maintenant, se dément lui-même : son esthétique trouble, où toute lumière est venue de l'instinct, retourne absolument vers le passé. On remarque, dans ses entretiens, sa propension croissante à évoquer les souvenirs de sa jeunesse. Le nom de François Devosge est si constamment sur ses lèvres qu'il ne peut résister au désir d'entreprendre de lui un nouveau buste, plus serré, plus amoureusement étudié, s'il est possible, que celui d'autrefois. Il se rappelle aussi Cartellier, « sculpteur un

1. Ce bloc, du prix de 7,500 francs, a dû être livré à Rude au mois de décembre 1852. Nous trouvons aux Archives de la municipalité de Dijon, une lettre du maître réclamant la somme nécessaire à payer ce marbre en sa possession « depuis déjà sept mois ». D'après les conventions intervenues entre Rude et la ville, les trente mille francs assurés au sculpteur doivent être payés en trois termes égaux : le premier à l'arrivée du bloc, le second à la réception à Dijon des deux statues, le troisième l'année suivante. La mort de l'artiste n'a rien changé à ce marché, pour lequel Mme Rude a été substituée aux droits de son mari.

peu trop négligent des particularités de la forme, mais artiste grave ». Par-dessus tout, la mythologie le charme. Ses amis lui entendent proclamer que c'est le plus sûr et le plus noble asile assuré par les hommes à la beauté. L'observation des faits et des gestes humains lui importe moins, désormais, que la poursuite des idées quintessenciées résumées dans la fable. Nous verrons, tout à l'heure, à quel excès il arrive, en ce genre, en son *Amour dominateur*. Un seul besoin de réalité survit, en son talent, à cette crise d'idéalisme artificiel : le besoin de copier minutieusement le modèle vivant immobilisé devant lui. Le malheureux ne s'aperçoit pas qu'il retombe, avec sa conscience et sa force d'exécution, à l'art d'atelier de jadis. De l'art d'humanité, d'action et d'émotion, il a perdu jusqu'à la notion confuse.

Qu'est-ce que ces statues d'*Hébé* et de l'*Amour*, dont il veut faire « son testament artistique » ? L'*Hébé* nous montre une jeune femme, drapée d'un pan d'étoffe qui glisse le long de son corps, la chevelure parée de fleurs, ceinte au front d'un diadème de reine antique, où s'enchâssent des rangs de perles. L'aigle de Jupiter veut boire l'ambroisie à la coupe qu'elle tient : elle écarte, de son mieux, l'oiseau divin, dressé sur ses serres, empoignant de sa main gauche les plumes d'une des ailes, élevant de la main droite, aussi haut qu'il est en elle, la patère olympienne, ciselée de feuilles de vigne et de grappes de raisins, posée sur ses cinq doigts comme une corolle sur sa tige. L'aigle, en se jouant, étend son aile restée libre et l'enveloppe ainsi que d'un manteau frissonnant. Il y a, dans l'invention, plus de mièvrerie que de grâce, sans profondeur, sans grandeur aucune. Pour bien souligner sa volonté de retour en arrière, Rude a supprimé les prunelles aux yeux de la déesse. Au piédestal, bizarrement amplifié de volutes latérales, se lisent des noms des poètes grecs : Homère, Hésiode, Pindare... Oh! le glacial ouvrage, à l'encontre de ses prétentions, et tout conventionnel, en dépit du fini de ses détails !

Pour l'*Amour dominateur du monde*, nous avons à nous référer, d'abord, à la lettre de Rude à Anatole Devosges, en lui adressant le projet sous forme d'esquisse en plâtre. On se rendra compte de l'étrange chaos qui se fait dans ce cerveau toujours populaire, en dehors des lumières de l'observation. Les complications intellectuelles auxquelles c'est le défaut de l'artiste de se laisser aller, dépassent ici toute borne : « Vous verrez, dit-il, par cette maquette, que je place l'esprit au milieu de la matière. Cette petite figure allé-

gorique que nous appelons Amour et que les Grecs regardaient comme le plus ancien des dieux, ce génie préside au rapprochement des sexes et féconde toute la création. Je pense à figurer l'eau tout autour de la terre ; les oiseaux représenteront l'air; le feu sera le flambeau. Je tâcherai de décorer, sans prétention, ni confusion, la terre et l'eau : des poissons, des coquillages pour celle-ci; sur le promontoire, des fleuves, de petits reptiles, enfants de la terre.

« Tout ce que je vous dis là ressemble à un véritable gâchis, mais je crois qu'en s'inspirant des Grecs, on peut venir à bout de tout cela, j'ai bon espoir. La stérilité serait un non-sens. Si je pouvais mettre le génie créateur au milieu de toute la création, je le ferais ; mais, en figurant les quatre éléments fécondés, cela doit suffire. J'ai une idée qui m'est venue depuis : ce serait un grand serpent se mordant la queue. Ce serpent ferait le tour de la plinthe et la décorerait, ce serait finir cet ouvrage par la représentation de l'éternité, et l'unité, principe de toute composition, y serait observé... [1] »

En vérité, voilà bien de la métaphysique, et j'avoue que, sans cette dissertation, je ne me fusse jamais avisé de tant de belles choses. L'Amour, sous les dehors d'un éphèbe pourvu d'ailettes frémissantes, nu, le front ceint d'une bandelette, est assis sur un roc entouré d'eau. La tête levée, il regarde à sa droite, les yeux grands ouverts, comme dilatés et, d'ailleurs, sans prunelles. De sa main gauche, ramenée sur son genou, il tient une torche, la droite reste pendante, prête à saisir, derrière lui, l'arc et les flèches, suspendus à une aspérité du rocher. Une des jambes s'allonge et le pied baigne dans la vague; l'autre se replie, faisant place à deux colombes en train de se becqueter, battant des ailes ou se rengorgeant. A terre, nous distinguons mille chosettes indiquées : des épis de froment, des feuillages, des fleurettes, de petites fougères, des coquillages, un crabe. Au premier aspect, la figure est maniérée, la tête est banale, la préciosité de la technique ne rachète point la pauvreté de l'impression. Au second examen, une intention de l'auteur se remarque. On devine l'Amour guettant sa proie, on voit sa main en passe de saisir l'arc à l'improviste et de faire voler la flèche. Tout le reste des sous-entendus symboliques échappe à qui n'en est pas averti et demeure indifférent à l'initié même. Les yeux sans prunelles veulent être enveloppants et sont vides. Un professeur nous ferait admirer à bon droit la souplesse du modelé du corps, la

1. Lettre citée par le docteur Legrand.

nerveuse finesse des jambes. Hélas! rien n'empêchera que cette statue soit froide et nous ennuie. La main de Rude s'y atteste encore; le génie de Rude en est absent. C'est fait du cher grand maître qui a réchauffé, régénéré l'École française. Il se méconnaît lui-même. Il va mourir.

XXXIX

Les praticiens, lentement, lentement, arrachent du marbre les formes de l'*Hébé* et de l'*Amour dominateur*. Sur une selle, à l'endroit le plus éclairé de l'atelier, est le portrait de Martine, taillé dans un bloc aussi blanc que l'albâtre, et auquel le statuaire épris de perfection, le ciseau et la râpe à la main, ajoute sans cesse un raffinement, un accent nouveau. Nous sommes en 1854 : on est tout aux apprêts de l'Exposition universelle promise pour l'an prochain. Que verra-t-on, à la section des Beaux-Arts, du maître de la rue d'Enfer? — Son *Mercure*, son *Jeune Napolitain jouant avec une tortue* du Musée du Luxembourg, et le portrait de Martine. Ni l'*Hébé*, ni l'*Amour* ne seront à point pour être exposés à cette époque. Bah! Rude n'est pas en peine. Son vrai morceau d'exposition, c'est le haut-relief de l'Arc de Triomphe, que chacun peut voir, à toute heure, et qui éclate au soleil. Le *Louis XIII* du duc de Luynes est en séquestre à Dampierre; le *Maréchal de Saxe* ne peut être enlevé de Versailles; le *Cavaignac* serait repoussé du pouvoir impérial; les statues de place publique sont sur les places publiques. Eh bien, tant mieux! Heureux l'artiste dont les œuvres ont un sort fixé! Le bonhomme François, chantonnant, fumant sa pipe, n'a que de menus ouvrages sur le chantier : le buste de François Devosge qui s'achève, le modèle en terre du portrait de Pagnerre, l'ancien secrétaire général du gouvernement de 1848, destiné à être coulé en bronze pour son tombeau, et une petite allégorie assez classique de l'*Historien*, imaginée pour être offerte à Villiaumé, l'un des historiens de la Révolution française. Cette allégorie, pour le dire en passant, n'est pas sans le satisfaire. Il se sait gré d'avoir conçu ce penseur assis sur la margelle du puits de la Vérité, écrivant sa page entre la déesse nue qui lui présente son miroir et le génie de l'Indépendance, qui lui tient l'encrier. Si l'on excepte un instant de presse pour la terminaison de son *Poussin*, attendu par l'architecte du Louvre au mois de janvier 1855, on peut affirmer que sa vie est, à présent, pleine d'heureux

loisirs. Les témoignages d'estime ou d'admiration qu'on lui prodigue le font s'épanouir de contentement. Lorsqu'il est désigné par l'Administration pour faire parti du jury d'admission à l'Exposition universelle, il en est radieux comme un novice. Je note sans insiter, tous ces traits où se marque, plus ou moins, l'affaissement de l'âge. Rude, à soixante-dix ans, est soudain comme accablé. Sa sensibilité devient excessive, parfois presque enfantine. Il a, tour à tour, des allures pontifiantes, d'incroyables timidités, des naïvetés d'impression indicibles. La nature dépense un nombre d'années à former un homme et peu de temps suffit à le déformer, comme un voyageur parvenu, à force d'énergie et de patience, au sommet d'une montagne, est précipité, en un clin d'œil, du versant opposé.

Depuis longtemps, la santé de Rude est incertaine, sinon mauvaise. On lui connaît des suffocations produites par les battements désordonnés de son cœur. Il a aussi les poumons délicats et la moindre bronchite lui est une vraie maladie. Toute l'année 1855, l'état général ne fait que s'aggraver. Les malaises, les lassitudes, les oppressions, les troubles nerveux redoublent de fréquence. Au sortir des longues séances du jury d'admission, plusieurs fois il est pris de défaillances subites. Tandis qu'il s'entretient avec les uns ou les autres, il lui arrive de s'arrêter court, chancelant, affreusement blême, la bouche ouverte, la respiration comme suspendue. Il n'y prend pas garde, il ne permet pas qu'on le soigne. En même temps, toutes ses émotions s'exaltent au delà du vraisemblable. Les éloges dont il est l'objet à l'Exposition le rendent tremblant. Le jour où il apprend que le jury des récompenses, par 47 voix sur 50, lui a décerné la première des médailles d'honneur de la sculpture, on lui voit, pour la première fois de sa vie, une crise de larmes. Sa nièce, Mme Cabet, met au monde une petite fille qui se nommera Françoise et de laquelle il sera le parrain; il fait éclater sa joie follement. Encore qu'il conserve l'apparence calme, quasi méthodique, ses nerfs se dérèglent tout à fait et son cœur se démonte.

Nul ne se doute, pourtant, de sa fin si proche. On doit baptiser sa petite nièce, le dimanche 4 novembre. Or voici, d'après le docteur Legrand, la fatale progression de son mal : « Le mardi 30 octobre, Rude assiste au dîner officiel offert par le ministre de l'Intérieur aux membres du jury. Souffrant pendant le repas, il se fait ramener le plus tôt possible. Mme Rude ayant entendu s'arrêter la voiture et ne voyant pas entrer son mari, ouvre la porte et l'aperçoit assis sur une marche de l'escalier. Il a été pris d'une oppression foudroyante

et n'a pu monter, mais c'est passé. Le médecin, mandé le lendemain matin, trouve un peu de bronchite, conseille le repos au lit. Le vendredi, la percussion de la poitrine décèle, à droite, un soupçon d'épanchement. Le samedi matin, Rude se réveillle en plein bien-être, demande un potage, se lève, fume une pipe et parle de se rendre à son atelier. Brusquement, une quinte de toux lui fait changer de visage. On court en toute hâte chez le docteur. Rude, essayant de répondre à Paul Cabet, pose la main sur son cœur : « J'ai des douleurs par là, » dit-il. Alors il étend, par un mouvement saccadé, ses bras et ses jambes, en même temps que son corps est rejeté en arrière sur son fauteuil; il pousse un faible cri « ah! » et murmure deux ou trois mots inintelligibles. Dix heures du matin viennent de sonner. L'École française est en deuil. François Rude a cessé de vivre.

Mme Rude s'est jetée sur le cadavre qu'elle enlace de ses deux bras, qu'elle veut rappeler à la vie. Mort! Rude! Non, cela n'est pas possible... Un homme comme lui ne meurt pas ainsi... Son âme ne s'envole pas dans un soupir... Le médecin vient d'entrer. S'il pouvait faire un miracle!... Hélas! C'est fini, fini, fini!... Aucune science ne ranimerait cette flamme à jamais éteinte... Quelle affreuse douleur! Cabet pleure à chaudes larmes; Mme Rude s'affaisse aux pieds du corps, convulsive, étranglée de sanglots, les yeux secs... Un quart d'heure s'écoule en cet éclat de désespoir. Alors, la femme résolue se réveille. Avec l'aide de Cabet, elle rapporte le mort dans son lit; de ses propres mains, elle fait sa toilette funèbre, l'étend pieusement, une petite croix de bois noir sur le cœur. En hâte, on va quérir l'abbé Noël, à la paroisse, pour réciter une prière. Sur une table, auprès du lit, deux cierges brûlent et quelques grains d'encens fument dans un plat. Un blême rayon de soleil se glisse à travers les jalousies closes de la fenêtre, en cette chambre désolée. Rude, sur sa couche suprême, a l'air de dormir. Ses traits, contractés un moment, se sont empreints de cette paix merveilleuse, beauté sublime de la mort.

La nouvelle, immédiatement répandue, produit, parmi les élèves et les amis, une véritable stupeur, un sincère chagrin parmi tous les artistes. Des feuilles de papier blanc, à la porte de la maison, se couvrent de signatures, en signe de respectueuse sympathie pour les siens. A la première heure, un vieil admirateur de Rude, son voisin de la rue Saint-Jacques, un démocrate comme lui, l'architecte, peintre, graveur et philosophe Jean-Baptiste Delestre, est venu offrir ses services. Ary Scheffer, Louis Dietsch et Mme Dietsch accourent aussitôt. Le dimanche, on voit arriver, du fond de la

Bourgogne, le fidèle Noisot et Camille Bouchet, jaloux de veiller le cadavre de leur ami, la nuit d'avant les funérailles. Noisot voudrait élever un tombeau au grand sculpteur bourguignon, là-bas, au cœur de sa province, dans ce parc de Fixin, où est la mystérieuse image de Bonaparte ressuscité. On a peine à lui faire comprendre que le simple esprit de Rude ne se fût accommodé ni d'une telle étrangeté, ni d'une telle apothéose. C'est demain, lundi, à dix heures du matin, qu'un corbillard de cinquième classe emportera le corps du maître de l'église Saint-Jacques au cimetière Montparnasse, où il sommeillera jusqu'à la fin des temps, non loin de sa sœur, auprès de son fils...

Humble sera l'appareil funéraire. Pourtant, Dietsch n'admet pas que la musique ne soit pas associée au regret de tous. Aux termes des règlements paroissiaux, les chants de la liturgie mortuaire sont seuls de mise aux convois des pauvres. Le curé n'ose passer outre aux instructions reçues. Ne pouvant aplanir la difficulté, le compositeur la tourne. De connivence avec le maître de chapelle, il monte à la tribune de l'orgue, accompagné d'une élite de chanteurs. Et quand se taisent les psalmodies amères, des voix magnifiques font rouler sous les voûtes de solennelles lamentations [1].

A présent, c'est la dernière étape. Derrière le corbillard, deux peintres, Heim et Ary Scheffer, tiennent les cordons du poêle avec le sculpteur Dumont et le capitaine Noisot, pleurant comme un enfant. Dans la foule, presque tous les membres du jury de l'Exposition se rencontrent; on ne voit qu'illustrations rendant hommage à ce sculpteur qui vécut toujours loin du monde. Au cimetière, auprès du caveau où sa dépouille est descendue, quatre orateurs prononcent des discours : Delestre, Villiaumé, Rable vantent l'attachement de Rude à ses convictions, la dignité de sa vie, la grandeur de son art et Charles-Auguste Arnaud, de La Rochelle, au nom de l'atelier de la rue d'Enfer, dit son dévoûment à ses élèves et sa rare bonté. Je n'ai trouvé nulle part le texte de ces éloges. Les journaux de l'époque se bornent à les mentionner. Mais que nous importe qu'ils soient perdus? Nous ne savons que trop qu'ils n'auraient rien à nous apprendre.

Ce qu'il nous convient de faire ressortir, au lendemain de ces émouvantes obsèques, c'est l'unanimité des feuilles publiques à honorer l'illustre mort. Pas une voix discordante. Peu de mots, mais, partout, l'intime admiration et, plus encore, le profond respect. La

1. Notes communiquées par Joseph Dietsch, par M. l'abbé Garraud, auteur de la brochure : *L'Œuvre religieux de Rude.*

note de Théodore Pelloquet, publiée dans le *Siècle*, du 6 novembre, résume ici le sentiment général : « Rude n'était pas de ceux qui croient pouvoir séparer le culte de l'honnête du culte du beau. Son existence tout entière fut un exemple constant d'abnégation, d'énergie et de fierté d'âme, en même temps que de modestie sincère. Il a mis son orgueil à ne pas s'humilier devait certains honneurs qui, trop souvent, abaissent le génie même. » Et je m'en voudrais, enfin, de ne pas transcrire, à cette place, ces lignes parues, six jours plus tard, à l'*Émancipation* de Bruxelles, dans un article de M. Jean Rousseau et où le maître nous est montré, en un frappant raccourci lapidaire : « Parti d'une des régions les plus obscures de la société et parvenu à l'une des plus hautes célébrités contemporaines ; — n'ayant rempli la traversée de sa vie que de beaux ouvrages et de nobles actions ; — admirable de courage, d'honnêteté, de modestie, dans les difficultés sans nombre de sa carrière artistique et de sa vie privée ; — caractère sans tache, digne de tous les respects ; immense talent, digne de tous les éloges ; existence glorieuse à tous les égards ; — mort sans ennemis et sans critiques, à l'ombre d'un dernier laurier... »

XL

Depuis plusieurs semaines, la lourde pierre est scellée sur le corps de François Rude. Sa veuve, absorbée en sa peine, ne souffre même pas qu'on tâche à la consoler et, pour tout adoucissement, recherche au fond de sa mémoire, le sillage de ses bonheurs perdus. On lui a dit que le 15 novembre, à la distribution des récompenses de l'Exposition Universelle, le nom de son mari, premier lauréat du jury des sculpteurs, a été salué d'une acclamation. On a pu ajouter que, pour cette journée éclatante, l'un des chefs-d'œuvre de Rude, le *Petit Pêcheur à la tortue*, a figuré dans la salle d'honneur, non loin du trône impérial. Misères que ces distinctions, puisqu'il n'est plus là pour en jouir ! Elle n'a plus qu'un désir au cœur : être déchargée de la vie et le rejoindre par delà les sphères. Mais une circonstance imprévue va la mettre en cause une dernière fois, à propos du groupe d'*Hébé et l'Aigle de Jupiter*. Que l'oubli la couvre ensuite : elle n'a plus souci que de se souvenir.

Peu après la mort du maître, un rédacteur de l'*Illustration* visitant

son atelier où tout demeure à son lieu comme s'il y allait rentrer, a vu ses deux œuvres inachevés : l'*Hébé* et l'*Amour*. Qui les achèvera? — Évidemment, Cabet lui semble tout désigné pour cet office et il l'indique dans sa chronique, avec simplicité. Le 19 novembre, il arrive que cette nouvelle tombe sous les yeux du maire de Dijon. Et, vite, ce magistrat de prendre la plume et d'écrire au comte de Nieuwerkerque, directeur général des Musées nationaux : « Convient-il d'accepter la statue telle qu'elle est ou de la faire terminer par l'artiste dont le talent pourra le mieux réparer ce qu'il y a d'irréparable dans la perte de notre compatriote? Au point de vue de l'Art, et pour la gloire de Rude, il semble que la composition qui nous est destinée doive rester dans l'état où l'a laissée la mort de son auteur. C'est une œuvre de Rude que sa ville natale a voulu posséder — et ne sera-ce pas s'éloigner du but que de faire appel à un autre artiste? » L'un des plus estimés conservateurs du Louvre, M. Barbey de Jouy, reçoit du directeur la mission d'examiner le cas. « Tout est fini et très fini dans cette figure, écrit-il le 23 novembre, à l'exception du visage seulement ébauché. Le praticien, quand je l'ai vue, travaillait à la base, et M. Cabet, qui n'a pas quitté Rude depuis vingt-deux ans, m'a paru ne faire, après la mort de son maître, que ce qu'il faisait de son vivant. Le modèle, que j'ai examiné à côté du marbre, est extrêmement achevé. Mon impression est que la statue ne saurait être arrêtée au point où elle se trouve et que la ville de Dijon regretterait de ne l'avoir pas laissé terminer en des conditions qui ne se rencontreraient plus... [1] » Ces conclusions adoptées par M. de Nieuwerkerque et transmises au chef de la municipalité dijonnaise n'ont pas le résultat qu'on en devait attendre. Le 13 décembre, le maire s'adresse, en effet, tout directement à Mme Rude pour la prier, sans plus de façon, de confier l'achèvement de l'*Hébé* à Duret, avec lequel on la dit en excellents rapports. On devine que la veuve du maître n'hésite pas en sa réponse. Tout de suite, elle fait justice en ces termes de l'incroyable proposition : « Je ne puis admettre qu'on me propose d'unir le nom d'un artiste, quel que soit son talent, à celui d'un homme dont l'ouvrage est terminé depuis longtemps et dont l'exécution en marbre confiée au praticien, ne demande qu'un peu de surveillance, dont je me charge, car je suis artiste aussi et plus intéressée que personne à la perfection de l'*Hébé* [2]. » Nous com-

1. Archives du Musée du Louvre.
2. Archives municipales de Dijon. Lettre du 13 décembre 1855.

prenons aisément que les Dijonnais se le tiennent pour dit. Le parler de Mme Rude est sans équivoque.

On a parlé d'un procès avec les héritiers d'Anatole Desvoge, relativement à l'*Amour dominateur*. Non, tout se restreint, de ce côté encore, à des correspondance fâcheuses. En fait, Paul Cabet continue à surveiller, à son gré et à son loisir, la mise aux points des deux statues, envoyées finalement au maire de Dijon, après avoir passé par le Salon de 1857. Ce Salon est le dernier où aura figuré le nom de Rude et le premier où ses œuvres n'auront pas rallié de hautes admirations. Mais l'homme illustre n'appartient plus, à présent, qu'à la postérité.

Et dès lors, Mme Rude s'efface. Dans ce soir mélancolique et prolongé de sa vie, elle peint, par intervalles, des portraits, des tableaux que nul ne regarde; elle voit sa nièce Martine succomber à sa trentième année; grandir sa petite-nièce Françoise, prédestinée à mourir à vingt-six ans; et combien de ses vieux amis disparaître! De la rue d'Enfer, elle a suivi sa famille au n° 90 de la rue des Feuillantines. C'est là qu'elle meurt, septuagénaire, et sans regret, le 4 décembre 1867. C'est là que mourra Paul Cabet en 1876. Et ce sera fini, tristement, de tout ce qui fut l'entourage de Rude. Mais de cette désolation se dégage plus forte et plus pure la gloire du grand sculpteur.

Sa ville natale a donné son nom à la rue où il vit le jour, et lui a érigé une statue sur une de ses places. Une rue de Paris, voisine de l'Arc de Triomphe, lui doit son appellation. Son buste est de ceux qui décorent les façades du nouveau Musée du Luxembourg. La plus belle salle ouverte, au Musée du Louvre, aux sculpteurs modernes de la France, a nom : la salle Rude. Nous l'admirons et nous l'honorons. Seulement, nous le jugeons aussi et, dans la reculée de son temps, il nous apparaît vraiment tel qu'il fut.

Rude fut un produit très complexe de son époque et de sa race. Les contradictions abondèrent en lui parce qu'autour de lui elles foisonnaient. Ce siècle, en travail de tant de nouveautés, a dû faire de l'unité avec des fusions d'éléments. Il n'est pas surprenant que les inévitables illogismes, inhérents à notre reformation sociale, se retrouvent curieusement dans les individus.

Le maître de l'Arc de l'Étoile fut un plébéien de Bourgogne; rationaliste et réaliste d'instinct, démocrate par tradition, césarien par admiration, académiste par éducation, bourgeois d'habitudes et de mœurs, simple d'aspirations, compliqué au delà de l'imaginable

dans le fonctionnement de son esprit, où se contrariaient de si disparates tendances.

Médiocre dans la sculpture religieuse par défaut de sens légendaire; imbu, au fond de ses idées, de toute sorte de préjugés classiques; poussé par génie vers les expressions modernes et s'en défiant par raisonnement; rêvant de conceptions abstraites et de réalisations concrètes; arrivant à penser aux héros d'Homère en évoquant les héros de 92 et de la Retraite de Russie; avec cela, passionné pour le mouvement: le voilà, d'abord, aux prises avec son art. Or, académiste, il imprime un tel élan à la matière, que les formes figées se dissolvent et, naturiste, il verse tant de vérité dans les moules convenus qu'on les reconnaît à peine. Son haut-relief de l'Arc de triomphe, c'est l'émancipation de la statuaire; ses figures iconiques en sont le renouvellement. Lorsqu'il s'attaque à la réalité morale et à l'apparence extérieure d'un Monge, d'un Bertrand, d'un Ney, d'un Cavaignac,

SIGNATURE DE FRANÇOIS RUDE.

d'une Jeanne d'Arc, lorsqu'il se propose de manifester au moyen d'attitudes, d'expressions corporelles, de plis de vêtements, de profondes diversités d'âmes humaines, il poursuit la solution d'un problème plus difficile et plus noble que celui des portraits de Houdon : à savoir, l'authentique problème de Claus Sluter et des tailleurs d'images bourguignons et français, maîtres de vérité du xve siècle. Par la force des choses et sous l'impulsion intense de la race, l'élève de Phidias revient vers les Gothiques. Et telle est, un jour, sa hardiesse, qu'il tente, dans sa *Jeanne d'Arc écoutant les voix*, de rendre les suprêmes exaltations nerveuses en une physionomie de visionnaire.

Dans le domaine de l'enseignement, il a trop appris à ses élèves à copier le modèle d'atelier qu'on pose à sa guise; il ne les a pas induits à observer la vie qui passe en ses allures éternellement variées. Ses conseils techniques manquent de largeur et ses vues esthétiques de précision, ou plutôt de certitude. Seulement, il fait voir comment on marche en marchant et, en pensant, il invite à penser. Rude, en somme, en dépit de ses confusions et de ses contradictions, plus sensibles aujourd'hui qu'elles ne l'étaient naguère, a été, parmi nous, le grand éveilleur de la vie. C'est de lui que se recommandent les maîtres

actuels épris du mouvement. Carpeaux sortit de son atelier; les Rodin, les Dalou, les Falguières descendent de lui. Pour retrouver, en France, un sculpteur d'une aussi puissante et heureuse action sur la jeunesse, nous aurions à remonter à ce Sluter, dont le nom vénérable est souvent revenu sous ma plume et qui vécut, cinq cents ans déjà passés, en cette ville de Dijon où François Rude naquit. Mais entre les deux, cette même différence éclate qui se remarque entre les temps réguliers, où tout se développe, et les temps d'évolution où tout se transforme. Sluter savait où il allait et, d'un seul foyer, il tirait la clarté de ses principes. Rude poussait devant soi au hasard, abandonné à ses instincts, guidé vers des buts tout opposés par des lueurs contradictoires. Ce qu'il y eut de fécond chez Sluter apparut à tous de son vivant. Ce qu'il y eut d'essentiel chez Rude et de profondément suggestif ne fait que nous apparaître à l'heure où nous sommes, et voici que nous dégageons à peine la leçon de sa vie. Que cette leçon nous soit décisive. Évitons les stériles combinaisons des conceptions d'hier et de celles d'aujourd'hui. Le passé appartient aux historiens et aux antiquaires. C'est l'intime vérité du présent que doit traduire l'artiste en marchant à l'avenir, afin que l'art conserve sans cesse l'immédiat secret de l'homme et que l'homme s'émeuve et s'éclaire, s'élève et s'affermisse en face de l'art.

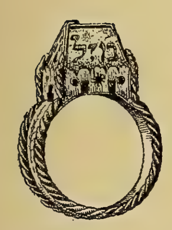
L. DE FOURCAUD.



LA

COLLECTION STRAUSS

AU MUSÉE DE CLUNY



Le Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny vient de recevoir un don d'une grande valeur. La baronne Nathaniel de Rothschild a offert au Musée la collection Strauss, qu'elle avait achetée pour elle. C'est une série d'objets divers, meubles, tapisseries, bijoux, manuscrits enluminés, dessins, etc., tous d'un intérêt à la fois artistique et historique, et certainement de la plus grande rareté. L'ensemble est sans doute unique.

Pourquoi cette rareté? Elle a deux causes. D'abord, les persécutions continuelles exercées contre les Juifs ont dispersé leurs objets d'art aux quatre coins du globe; trop souvent, leurs meubles ont été brûlés ou pillés. Ensuite, il ne faut pas oublier combien, suivant les livres sacrés, l'art était banni jadis d'Israël. Pour empêcher toute tentative d'idolâtrie, Moïse, par le second commandement du Décalogue, défend à ses sectateurs de reproduire aucune figure d'un être vivant : ce qui n'a pas empêché les Hébreux au désert de fabriquer le veau d'or et de l'adorer, ramassant à cet effet tous les bijoux de femmes, qu'ils fondaient pour tirer une idole du creuset. S'ils avaient été plus religieux, les Juifs d'il y a 3,000 ans n'eussent pas dépouillé leurs femmes, et ils nous auraient légué de petits chefs-d'œuvre inestimables.

Leurs arrière-neveux, au moyen âge et au temps de la Renaissance, ont été plus scrupuleux observateurs des prescriptions mosaïques. En principe, leur domaine artistique est fort restreint. Cependant, par la suite des temps, la rigidité de cette observance s'émousse.

Une fois en contact avec les mœurs des habitants qui les entourent, le goût des Juifs se développe et leur esprit s'applique à ornementer les « vases sacrés », ce qui est nécessaire au culte soit public, soit privé; il obéit à ce puissant besoin de progrès qui est l'apanage de l'humanité, et pour rehausser la pratique du culte, l'artiste exerce son talent.

Jusqu'à présent, on a dit et répété à satiété que les Juifs n'avaient pas le sentiment artistique : c'est en quelque sorte un dogme. Mais la question a-t-elle été suffisamment étudiée? N'y a-t-il pas eu d'art en Israël? C'est fort problématique, et la négative ne nous est nullement démontrée. Jadis, aussi, on était convaincu que le génie hellène avait, seul, enfanté sa merveilleuse architecture. Et cependant, on sait, à n'en plus douter, que l'Égypte n'a pas été sans exercer une grande influence sur l'art grec. Cette conception, si simple et si grandiose à la fois, des colonnes et d'un entablement, n'est pas sortie tout entière de l'Hellade. Ces temples, qui excitent encore aujourd'hui notre enthousiasme, se trouvaient, — à l'état fruste, il est vrai, — dans le pays des Pharaons. Or, on ne saurait nier l'influence que le monde égyptien a exercé sur la Judée : influence morale et influence matérielle, dont Moïse a été l'éclatante personnalité. Comment, cette donnée admise, pourra-t-on persister à dire que les Juifs étaient réfractaires à l'art?

Du reste, la présente collection porte en elle, par le fait même de son existence, une réponse péremptoire à ce sujet. Sous le règne de Napoléon III, il s'est trouvé un musicien, également amateur éclairé, qui était un juif pratiquant, par conséquent bien au fait des rites du culte hébraïque : ce fut Isaac Strauss, qui eut une certaine notoriété comme chef d'orchestre des bals de la Cour aux Tuileries et de l'Opéra. Il a même composé quelques valses, oubliées aujourd'hui, et qui eurent de la vogue, grâce... au talent de son illustre homonyme de Vienne. Son amour de l'art, joint à l'amour de sa religion, a provoqué la formation d'une collection juive, d'une originalité incontestable.

Chaque objet est-il joli? Pas précisément, mais jamais banal. Comme provenance, ces objets appartiennent pour la plupart à l'Italie, et quelques-uns à la Hollande. Un seul objet est de Lyon, en pur roman du XIIIe siècle : l'artiste s'est évidemment inspiré d'une façade d'édifice de ce temps. Ils embrassent une période de 5 à 600 ans, depuis le XIVe siècle et peut-être même le XIIIe siècle jusqu'à nos jours. Le premier monument daté en toutes lettres[1] est de 1472; le dernier est

1. Par une singularité dans la manière de dater, propre aux Juifs depuis le



PUPITRE D'OFFICIANT OU « THÉDA », ET CHANDELIER A HUIT BRANCHES.

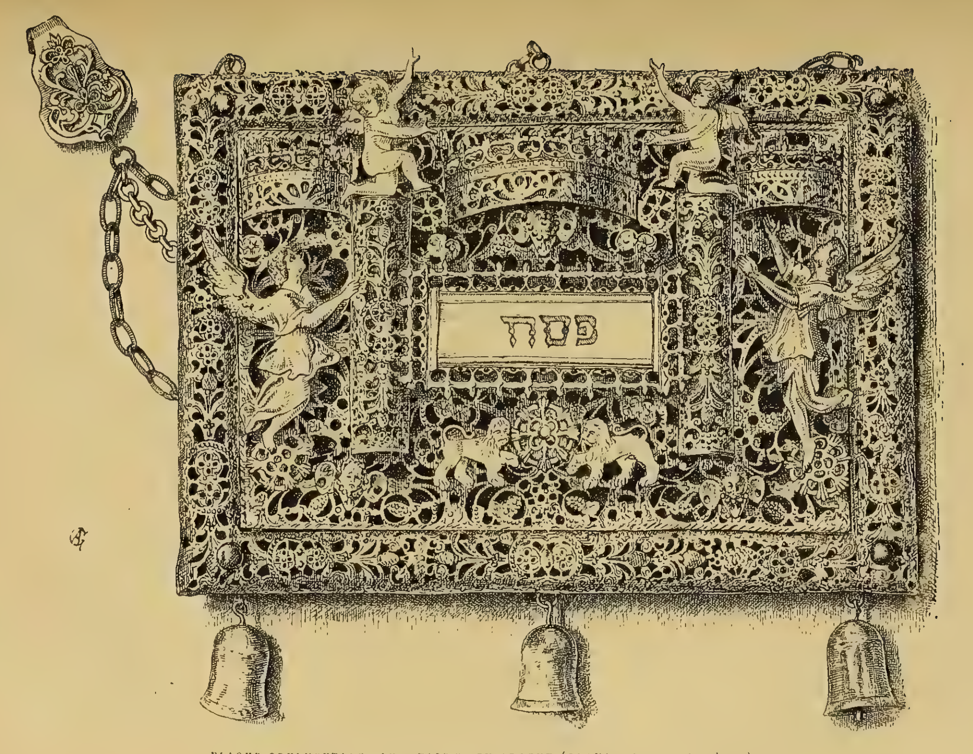
(Collection Strauss, au Musée de Cluny.)

de 1869. Lorsqu'ils ont figuré à l'Exposition universelle de 1878, occupant une place très honorable dans la section des arts rétrospectifs, ils étaient au nombre de 82; depuis lors, la collection s'est accrue, et elle compte maintenant plus de 120 numéros. Il serait prétentieux de notre part, et probablement fastidieux, de vouloir les analyser ici tous. D'ailleurs, l'inventaire est fait pour les deux premiers tiers, depuis qu'en 1878, M. Georges Stenne (D. Schornstein) a dressé le catalogue complet de ces richesses. Bornons-nous donc à quelques exemples.

N° 2. Un pupitre d'officiant, carré, légèrement incliné, à hauteur d'homme. Cette *théba,* — pour employer le terme consacré par la Synagogue, — est un travail de la Renaissance italienne. Elle est ornée de 14 panneaux en style gothique. Les panneaux supérieurs à droite et à gauche portent à leur centre un écusson, où se trouve peint un léopard *passant.* Il symbolise la puissance de la foi. Un chandelier en bronze, à 8 branches, est adapté au-dessus de la paroi de fond du meuble. Outre les 8 branches, il y en a une supplémentaire adaptée à l'arrière-plan du chandelier, mobile, supportée par un lion debout, qui s'appuie à droite sur un écusson; à gauche, il tient une palme. Cette lampe, dont chaque bec est alimenté d'huile, sert aux illuminations que l'on fait, soit au Temple, soit à la maison, pendant les huit jours de la fête des Macchabées, vers le milieu de décembre. — Quant au pupitre, il constitue à peu près l'autel, selon le dessin ci-joint; là l'officiant place le rituel des prières, ou le rouleau de la Loi, autrement dit le texte du Pentateuque écrit sur de longs feuillets de parchemin, enroulés sur un cylindre de bois.

N° 26. Plaque ornementale, ou *tass.* — Quand le livre de la Loi dont nous venons de parler est fermé, on le couvre d'un étui, ou manteau en étoffe précieuse. Par-dessus l'étui, on suspend une sorte de pectoral en argent ciselé, orné de figures et portant généralement au milieu, sur une plaque mobile, le nom de la fête que l'on célèbre, par exemple le nom Pâques en hébreu dans le présent numéro. Cette plaque en argent, d'un travail à jour, est de forme rectangulaire. Une

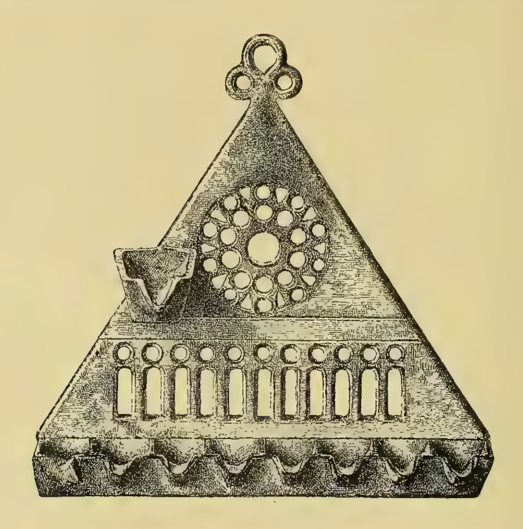
moyen âge, on exprime le nombre des années par un chronogramme, c'est-à-dire par un ou plusieurs mots hébreux, en supputant la valeur numérique de chaque lettre qui doit entrer en compte et qui est surmontée de points. Notre n° 1 est daté par un verset des Psaumes (CIV, 35), dont le premier mot, seul ponctué, fait (5) 232 = 1472 de J.-C. (non 1505, comme l'indique par erreur le catalogue). C'est une arche sainte, *Aron ha-kodesch*, ou armoire contenant le *Séfer Torah,* livre de la Loi mosaïque.



PLAQUE ORNEMENTALE, OU « TASS », EN ARGENT (TRAVAIL DU XVIIe SIÈCLE).

(Collection Strauss, au Musée de Cluny.)

bordure demi-cylindrique l'entoure. A la partie inférieure sont attachées trois clochettes. La décoration intérieure se compose d'un cadre destiné à recevoir la plaque mobile, qui porte le nom de la fête célébrée. Ce cadre est flanqué de deux demi-colonnes, surmontées de petits anges agenouillés. En haut et au milieu du cadre une tête de chérubin sous une demi-couronne ; à droite et à gauche, à l'extérieur



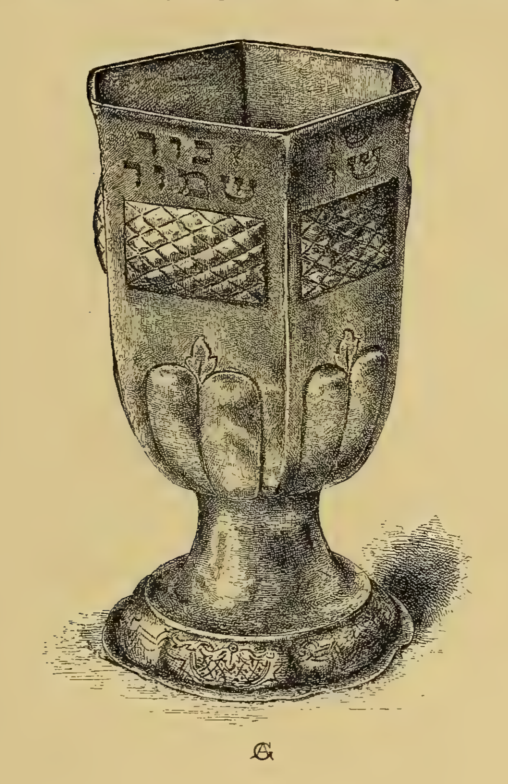
LAMPE A HUIT BECS, EN BRONZE (TRAVAIL DU XIIIe SIÈCLE.)

(Collection Strauss, au Musée de Cluny.)

des demi-colonnes, deux anges à vêtements flottants se font face dans l'attitude de l'adoration. Au-dessus, deux demi-couronnes plus petites que celles du milieu. Au-dessous du cadre, deux lions passants et affrontés semblent supporter un ornement en forme de rosace, qu'on retrouve sous les pieds des anges. Au bas de chaque colonne, une tête de chérubin. Tous ces ornements sont en argent doré. Les arabesques qui forment le fond de la plaque représentent des fleurs et des fruits. Trois chaînes, réunies par un clocheton, servent à suspendre cet objet, destiné à orner les rouleaux de la Loi. On peut faire remonter au XVIIe siècle ce travail d'orfèvrerie fort remarquable.

N° 47. Étui à manuscrit dit *Meghilla*, du XVIe siècle. — Ce bijou d'argent émaillé est enrichi de pierres fines. Il est de forme hexago-

nale, surmonté d'une sorte de dôme et supporté par un manche tournant, sur lequel s'enroule à l'intérieur le parchemin où est écrite l'histoire d'Esther Ce bijou, spécial aux femmes juives, leur servait



GOBELET HEXAGONAL EN VERMEIL.

(Collection Strauss, au Musée de Cluny.)

à suivre la lecture du texte, le jour de la fête d'Esther, ou de *Pourim*, qui se trouve un mois avant Pâques.

N° 14. Lampes à huit branches. — Nous connaissons déjà (par le numéro 2) la destination des chandeliers ou lampes à huit branches ; mais nous devons parler à part de ce numéro 14, en raison du style et de la bizarrerie de forme des deux lampes. La plaque de bronze de

l'un de ces chandeliers, remarquable par son ancienneté, présente la forme triangulaire d'un fronton d'église romane. Elle est percée d'une rosace qui surmonte une galerie à jour courant au-dessus des becs. On peut en faire remonter l'exécution au XIIIe siècle. Cet objet, dont la patine verte est fort belle, a dû être longtemps enfoui. Il a été trouvé à Lyon, lors des fouilles pratiquées dans l'ancien quartier des Juifs. L'autre lampe a la forme d'une sorte d'écran, en cuivre, travaillé à jour. Elle date du XVIIIe siècle.

N° 42. Gobelet, *Koss*. — Ce vase de forme hexagonale, en argent doré, est monté sur un pied circulaire très court. Chaque face porte des ornements ciselés et repoussés, d'un art assez primitif, et deux inscriptions rappellent le 4e commandement : « Observe le Sabbat ». Cet objet sert aux bénédictions le samedi et les jours de fête, c'est-à-dire soit l'officiant au Temple, soit le maître de maison à table bénit la solennité de ces jours consacrés, en buvant du vin dans un calice spécial.

D'autres œuvres similaires sont uniques en leur genre. Voici leur raison d'être : la cérémonie de clôture du Sabbat, toute symbolique, se fait au Temple et dans les maisons à l'arrivée de la nuit au moment où, le sabbat terminé, il est permis de vaquer aux travaux interdits en ce jour. On allume un cierge, on prononce une bénédiction sur le vin et sur des parfums, — symbole des plus mystiques, — que l'on respire pendant la cérémonie dite de la *Habdallah*, ou séparation entre le jour férié et les jours de travail. Les artistes se sont donc ingéniés à créer un bijou qui comprenne à la fois une boîte pour les parfums et une pointe, sur laquelle on piquait le cierge, ou toute autre combinaison pour maintenir la lumière. Voici un spécimen :

N° 16. Boîte à parfums, en filigrane d'argent, pour la *Habdallah*. — La boîte se compose d'un pied carré supportant une plate-forme entourée d'une balustrade à jour, d'où s'élèvent, superposées, deux tourelles carrées ; le toit, en forme de belvédère, affecte la tournure orientale. A chaque angle de la balustrade et de la base du toit, sont des fleurons en argent émaillé. Les quatre angles de la première tourelle portent des girouettes dorées et mobiles, ainsi que la flèche qui surmonte le toit. A l'intérieur de la seconde tourelle est suspendue une petite clochette. Cet objet, d'une forme élégante, est un travail italien très fin.

N° 23. Une autre boîte à parfums, qui diffère totalement de celle qui précède, est non moins importante par l'originalité de la forme. Elle est en argent doré et repoussé ; elle se compose de quatre com-

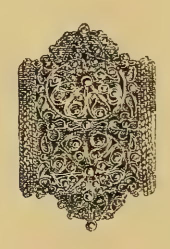
partiments en forme de cœur, opposés bout à bout. Les couvercles de ces compartiments sont des cœurs en relief, en argent repoussé, et surmontés d'une petite palme dorée dont l'extrémité porte un fleuron orné d'émeraudes en cabochon. Ces couvercles sont reliés par un bouquet de fleurons analogues, qui se visse à leur point d'intersection. Le tout est porté par quatre pieds d'un travail léger.

Parmi les additions de date récente faites à cette collection, il convient de signaler une série de 7 médailles commémoratives, frappées sans doute en souvenir de quelque inauguration de synagogue ou de fondation pieuse. L'une d'elles est trop fruste pour qu'il soit possible de lire les inscriptions hébraïques qui couvrent la face et le revers; mais, par une circonstance ou bonne fortune exceptionnelle, il y a un autre exemplaire de la même pièce, très bien conservé, au Cabinet des médailles et des antiques de la Bibliothèque Nationale, et c'est la seule pièce en ce cas : nouvelle preuve de la grande rareté de nos petits monuments.

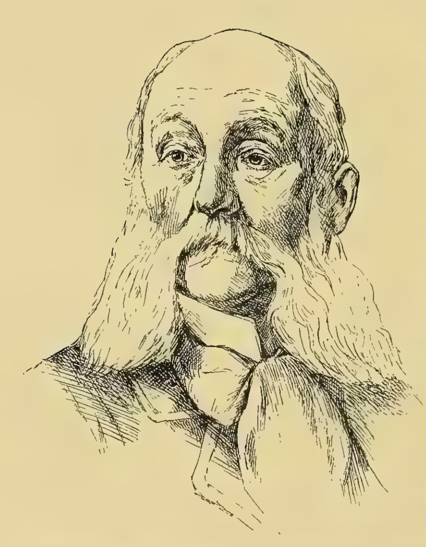
Enfin il faut ajouter la « bague des fiançailles » offerte par le futur à la promise. La bague, loin d'être belle, est d'une forme très massive, surmontée presque toujours d'une sorte de toiture en forme de prisme, parfois ornée. — La veille et le jour des noces, les fiancés portaient aussi une ceinture qui était un vrai travail d'art en métal précieux. Les chaînons qui la composent sont une allusion assez transparente aux liens du mariage.

En somme, si l'on songe à la variété d'intérêt et de curiosité qu'offre cette collection, payée 30,000 francs, on se félicite de constater qu'elle n'a pas été disséminée, et que, de plus, grâce à la libéralité d'une grande dame, également grande artiste, cette collection est désormais librement accessible au public.

MOÏSE SCHWAB.



CHARLES CHAPLIN



Les dictionnaires biographiques nous disent que Chaplin (Charles-Joshua) est né aux Andelys, le 8 juin 1825, et c'est exact; mais ils ajoutent que ses parents étaient de nationalité anglaise et ce ne l'est plus qu'à moitié, puisque sa mère était française et normande, étant issue d'une famille havraise. Si nous relevons cette particularité, c'est qu'elle a son prix. Ce fut auprès de sa mère et d'une sœur qu'il chérissait que Chaplin passa toute sa première enfance et de cette éducation de sa mère, avec sa tendresse enveloppante, Chaplin a conservé le souvenir durant toute sa vie. Est-ce que ce culte pour sa mère et sa sœur, qui avait laissé une si vivante empreinte dans le cœur de l'homme, n'explique pas un peu le tempérament si délicatement féminin de l'artiste? Croyez bien, en tout cas, que cette première et douce influence aura plus effica-

cement marqué sur la direction et le caractère de son talent que ne l'a fait la nationalité anglaise qu'il tenait de son père. En tout cas ce n'a été que très tard, et alors que son talent était déjà formé, que Chaplin a vu des ouvrages de Reynolds et de Gainsborough, ses prétendus ancêtres et inspirateurs. Ajoutons que Chaplin n'a jamais voyagé, hors de la France s'entend.

Élève de Drolling et de l'École des Beaux-Arts où il était entré en 1841, Chaplin débuta au Salon de 1845 par un *Portrait de femme.* N'était-ce point justement ce portrait de sa mère que l'artiste conservait pieusement dans son atelier et qui date de sa toute première manière? C'est une peinture sérieuse, appliquée, où les traits du modèle sont, nous a-t-on assuré, fidèlement reproduits. Il y a beaucoup de vie dans ce portrait, d'un modelé serré, pas trop sec et traité d'un pinceau déjà fermement manié. Aux Salons de 1846 et de 1849, le jeune peintre, qui s'est essayé par des études faites au Louvre, à la composition et à l'art religieux, expose le *Départ du jeune Tobie* et un *Saint Sébastien*, placé aujourd'hui dans l'église de Carlepont (Oise). Parallèlement à ces ambitieuses tentatives dont il n'y a rien à dire, l'artiste, qui venait de séjourner à deux reprises en Auvergne, en rapporte des paysages; c'est d'abord une *Rue dans un village de la Basse-Auvergne*, des *Paysans des environs du Puy-de-Dôme*, une *Vue de Royat*, une *Habitation de paysans dans l'intérieur des montagnes* (*route du Mont-Dore*), une *Fileuse, sur sa porte*, ainsi que divers autres sujets de même nature qui figurent successivement aux Salons de 1847, de 1848 et de 1849. Puis, au cours des années suivantes, Chaplin fait de nouvelles excursions dans le Cantal, dans la Lozère et en Bretagne. *Le soir dans les bruyères*, qui fut acquis par l'Etat, et qu'on retrouve au Musée de Bordeaux, date de cette dernière excursion.

Qu'était alors Chaplin comme paysagiste? On retrouve aisément un peu de toutes ses plus récentes admirations dans ces ouvrages : quelque chose de Daubigny, de Jules Dupré, de Breton, de Millet et beaucoup des frères Leleux, avec lesquels il est lié. En somme, l'artiste n'a pas alors trouvé sa voie et il s'en faut que sa personnalité se soit encore affirmée.

Au vrai, ces premières productions n'offrent qu'un intérêt assez secondaire. L'artiste traverse une période d'imitation et de tâtonnements, la même précisément qu'a traversée Eugène Fromentin, et il a beau entasser étude sur étude, remplir ses portefeuilles de motifs pittoresques, peindre même des *parcs à cochons* avec prédilection, nous ne pouvons réussir à y voir autre chose que les vagues promesses

d'un débutant, beaucoup moins influencé par la nature que par les maîtres dont il s'efforce de s'assimiler les pratiques. Chaplin en eut-il lui-même conscience? Peut-être pas tout de suite. Mais, dès qu'en 1851 il a obtenu son premier succès et sa première médaille avec le portrait de sa sœur, une évolution bien tranchée s'opère dans son talent, non pas définitive encore, mais qui marque du moins un acheminement vers sa dernière et originale manière.

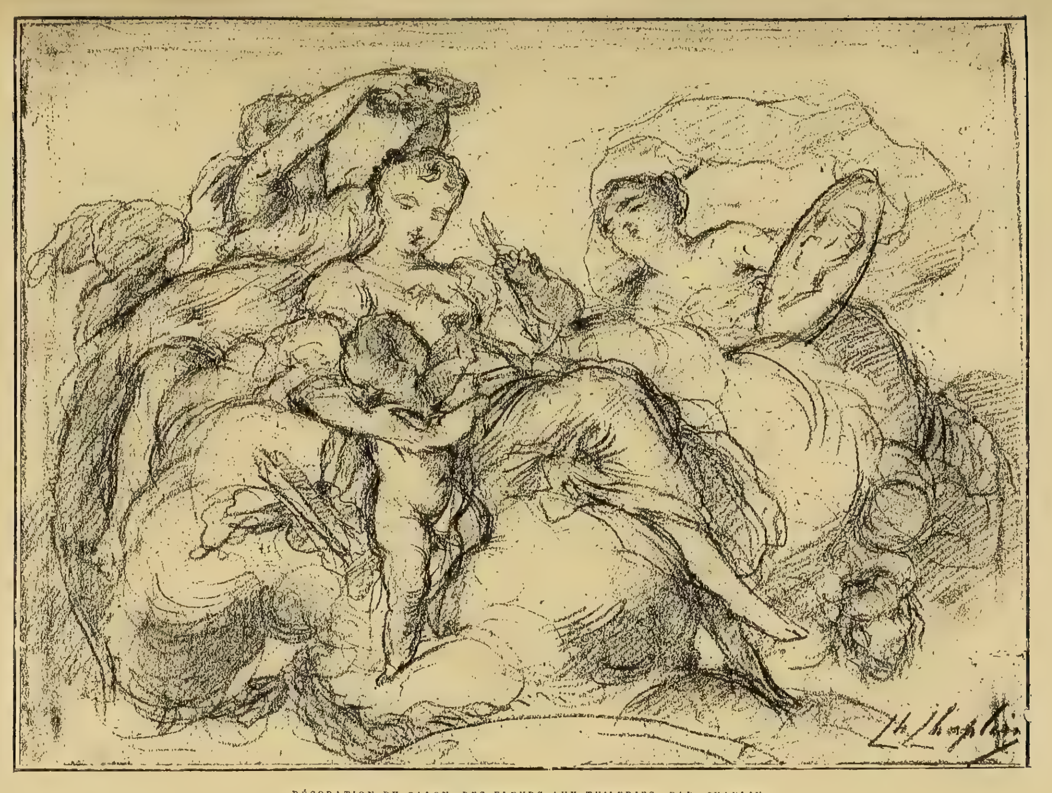
En 1857, il expose deux sujets de genre : *Une jeune fille* et *Les premières roses;* ce dernier fut acquis par l'Impératrice. En 1859, apparaissent ses premiers essais de peinture décorative : la *Poésie*, l'*Astronomie;* un troisième panneau : l'*Aurore*, fut l'innocente victime des scrupules du jury qui le refusa, fort scandalisé, paraît-il, par l'entière nudité de la figure. Cette petite aventure eut quelque retentissement. Son premier résultat fut d'attirer l'attention sur les autres envois de l'artiste. On reconnut en ce jeune talent des qualités d'arrangement, d'invention ; on admira son coloris frais, gai, pimpant ; bref, on lui confia un grand travail, la décoration du *Salon des Fleurs*, au palais des Tuileries.

Nous retrouvons dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1860) une note relative à cette décoration qui se composait d'un plafond et de six dessus de porte.

« Le plafond représente les figures allégoriques des divers Arts, entourées de petits génies aux carnations rosées, de draperies volantes, de guirlandes aux tons éclatants, d'attributs ingénieusement choisis, se détachant sur un ciel clair. Les tableaux placés au-dessus des portes rappellent que ce charmant boudoir a reçu le nom de Salon des Fleurs et représentent, sous d'élégantes figures de femmes, la Marguerite, la Rose, le Nénuphar, la Violette, le Bleuet et la Pensée. L'ensemble de cette décoration est conçu dans une gamme brillante et lumineuse, sans fadeur ; la peinture y lutte victorieusement contre l'éclat des ors et la somptuosité des tentures ; l'exécution de ce grand travail fait honneur au gracieux pinceau de M. Chaplin. »

Comme souvenir de ces importantes peintures décoratives, qui ont péri avec le palais des Tuileries en 1871, il ne reste plus que les dessins de l'artiste. Nous devons à la gracieuse obligeance de Mme Chaplin d'avoir pu mettre sous les yeux de nos lecteurs deux de ces dessins, aujourd'hui doublement précieux

De nouvelles commandes de la Surintendance des Beaux-Arts occupèrent l'artiste de 1861 à 1865. Il décora, au palais de l'Élysée, et en s'inspirant des maîtres du XVIIIe siècle, le Salon de l'Hémicycle



DÉCORATION DU SALON DES FLEURS AUX TUILERIES, PAR CHAPLIN.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

ainsi que la salle de bains de l'impératrice où il peignit, sur les glaces, qui en ornaient les côtés, huit panneaux et quatre dessus de porte.

Cette même année, il exposait au Salon deux tableaux composés dans la manière de Chardin, le *Château de cartes* et le *Loto;* dans le premier, une jeune fille, tenant un tricot de laine rouge sur ses genoux, regarde une enfant très occupée à élever un château de cartes; la jeune fille a un peignoir de soie bleue, la petite, un corsage rose; dans le second, trois petites filles jouent au loto; l'une, assise et vue de dos, avec un peignoir bleu ciel, est dans la demi-teinte; la seconde est à demi cachée derrière elle; la troisième, debout, en vive lumière, se détache sur un lambris clair, avec un petit bonnet chiffonné, un corsage rose et un jupon blanc; dans sa petite main, adroitement dessinée, elle tient un numéro qu'elle va poser sur son carton. « C'est très naïf et très gentil », écrit W. Bürger dans son compte rendu du Salon de 1865. « M. Chaplin a répété cette composition, ajoute le critique, dans une aquarelle plus charmante encore que sa peinture. Car, il faut bien le dire, le talent de M. Chaplin est un peu le talent d'un aquarelliste qui trouve des tons légers et vaporeux, sans la consistance nécessaire pour obtenir le relief. » Bürger avait raison; si, par leur composition, ces deux tableaux s'inspiraient des sujets chers à Chardin, il s'en fallait que leur exécution rappelât l'ampleur et la fermeté de ses pratiques. Comme faire, à cette date, Chaplin est bien plus près de Liotard et de Lépicié, que du peintre du *Bénédicité*. L'influence de Lépicié est surtout évidente dans les *Bulles de Savon*, du Salon de 1864, que le Musée du Luxembourg a possédées pendant quelque temps, et celle de Liotard, dans la *Jeune fille au plateau*, du Salon de 1870.

En fait, s'il s'en fût tenu à « ces très naïfs et très gentils » sujets de genre, ainsi que les qualifiait Bürger, Chaplin, comme tant d'autres de ses émules, un moment mis à la mode, puis vite oubliés, n'occuperait qu'une bien petite place dans l'histoire de l'École contemporaine. Heureusement pour l'artiste, la peinture décorative et le portrait qu'il ne cesse de pratiquer, élèvent de plus en plus son goût, élargissent sa méthode en le contraignant à l'observation attentive des formes éclairées et, lentement, mais sûrement, le font progresser, assouplir sa touche et accomplir, enfin, son évolution originale et dernière.

De 1865 à 1870, l'artiste est chargé de décorer plusieurs hôtels particuliers, à Paris, à Bruxelles, à La Haye et à New-York; il peint,

pour Mme Musard, deux plafonds : la *Nuit* et le *Triomphe de Flore*, la *Bonne saison*, *Travaux* et *Divertissements des Amours*, ainsi que des dessus de porte en camaïeu rose. On a vu reparaître en 1886, à l'Hôtel Drouot, les diverses parties de cette décoration, dont le prix s'est élevé à plus de quarante mille francs. Pour le prince Demidoff, Chaplin exécute le *Rêve*, et, dans son propre hôtel de la rue de Lisbonne, il peint deux plafonds, divers panneaux et des dessus de porte pour son salon et sa salle à manger. Dans ces grandes compositions, où l'analogie des motifs traités avec les sujets habituels aux peintres du XVIIIe siècle s'imposait, Chaplin fait cependant preuve d'une compréhension bien personnelle et tout à fait moderne de la Fable antique. S'il n'y apporte pas la même science et la même correction qu'on rencontre chez Baudry, il n'y mêle du moins aucune de ces ironiques libertés que la *Belle Hélène* et l'*Orphée aux Enfers* ont souvent suggérées à nos peintres, parfois trop fantaisistes, de l'école néo-grecque. La convention décorative dans laquelle il groupe et fait vivre ses figures, d'une nudité toujours décente, est abordée par lui avec une franchise et une autorité pleines de séduction. En tout, par la précision de son dessin, le choix et l'élégance des formes et des types et plus encore par quelque chose de voulu, d'arrêté dans le parti pris de sa manière, il se montre bien, mais avec une grâce d'exécution différente, le libre disciple et le sectateur indépendant de nos aimables maîtres du siècle dernier.

En même temps que son pinceau acquiert dans la pratique de la décoration une plus grande légèreté, plus de vivacité, de souplesse et d'esprit, l'artiste expose à chaque Salon quelque portrait ou quelqu'un de ces sujets gracieux qu'il a tant aimé à peindre. C'est, parmi les premiers, le portrait de *Mme Musard* (1866), celui de *M. Debains* (1873), de *Mme la baronne de Vaufreland* (1876), du *Duc Pasquier* (1877) et encore ceux de *Mme la comtesse Aimery de La Rochefoucauld* et de *Mme la comtesse Foy*, que l'on a pu revoir à l'Exposition universelle de 1889, et qui y ont été tant admirés. Et quant à ses peintures de chevalet, qui sont autant d'images riantes et heureuses de la femme en son premier épanouissement et comme en sa fleur, mais qu'un titre le plus souvent assez vague distingue à peine les unes des autres, on sait quelle charmante succession l'artiste nous en a montrée depuis l'*Haydée* qui date de 1873. En 1875, Chaplin expose *Roses de Mai* et la *Lyre brisée;* en 1876, les *Jours heureux;* en 1882, cette œuvre exquise, baptisée *Souvenirs*, qui fut acquise par l'État et est actuellement au Luxembourg. L'art de Chaplin s'y retrouve tout entier, avec la sédui-

sante saveur de ses impressions de grâce, de jeunesse, d'élégance. On y devine avec quel amour il a peint ce jeune visage aux lèvres rouges, aux joues roses, aux yeux pleins d'une malice souriante, mais limpides et purs, ces cheveux fins, épandus, où se joue la lumière, ces épaules nacrées, encore un peu graciles, et cette poitrine blanche et rose où afflue doucement un sang jeune et frais. Sûrement, il y a là beaucoup d'artifice et de manière, mais, de cette convention, le peintre s'est fait une véritable originalité et, il faut bien l'avouer, le charme subtil qui s'en dégage est très réel et très vif. D'émotion troublante, n'en cherchez pas dans cet ouvrage, non plus que dans ses analogues, car le goût de l'artiste sait toujours s'arrêter à temps. Un rien eût suffi, par exemple, pour que son tableau du Salon de 1887, intitulé : *Dans les rêves*, devînt aisément libertin; mais ce rien n'y est pas. Si Chaplin a beaucoup admiré Boucher et Fragonard, du moins ne leur a-t-il rien emprunté de leur débordante sensualité.

Au Salon de 1889, Chaplin envoie un tableau : *Premières fleurs*, qui a été acheté par l'Empereur de Russie, et un portrait de fillette, caressant un chat, intitulé au livret du Musée du Luxembourg, où il figure aujourd'hui : *Portrait de Miss W.* Devons-nous donc croire, devant cette physionomie si française et parisienne, que le modèle est une Anglaise ou une Américaine? Nous n'oserions en jurer, mais ce qui n'est pas discutable, c'est que cette tête fine et un peu songeuse de jeune fille vous arrête net et vous captive, avec son regard clair, au fond duquel on découvre comme de la curiosité et du rêve.

L'*Age d'or*, que l'artiste a exposé en 1890, représente comme d'ordinaire une jeune fille dont la tête, doucement renversée en arrière, rappelle, par la pose, la jolie rêveuse des *Souvenirs*. Plus vêtue toutefois que sa sœur du Luxembourg, elle n'est pas pour cela moins séduisante. Et c'est encore là un délicat morceau à l'usage des dilettantes et des raffinés d'art, avec ses colorations qui se jouent dans des gris blancs, très fins, et des roses clairs, çà et là piqués d'une note plus vive, et qui sont les plus exquis du monde.

On sait que Chaplin avait un réel talent d'aqua-fortiste et de lithographe. Dans ses *Graveurs du XIXe siècle*, M. H. Béraldi a catalogué de lui 72 pièces, parmi lesquelles se trouvent des portraits de Daubigny, de Nanteuil, de Ricard, de Ziem et celui de l'artiste. Pour la Chalcographie du Louvre, il a gravé à l'eau-forte diverses peintures, notamment : l'*Embarquement de Cythère*, d'après Watteau ; *Hélène Fourment et ses deux enfants*, d'après Rubens ; la *Noce juive*, d'après Delacroix. Il a également reproduit plusieurs de ses propres ouvrages.



DÉCORATION DU SALON DES FLEURS AUX TUILERIES, PAR CHAPLIN.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

La mort de Chaplin crée un grand vide dans l'École contemporaine, où son pinceau aimable faisait songer, sans les rappeler, aux peintres de l'autre siècle; et si nous disons qu'il ne les rappelait pas, ce n'est point pour le lui reprocher, mais simplement pour mieux marquer que sa peinture très raffinée, très personnelle et bien de notre temps, est le résultat de son sentiment, de sa vision et de son tour d'esprit propres, et qu'elle exprime une sorte de beauté toute moderne et singulière, telle, enfin, que ce véritable artiste l'avait voulue, l'avait créée et la comprenait.

Charles Chaplin est mort le 30 janvier 1891. Il avait obtenu des lettres de grande naturalisation en 1887.

Il a formé de nombreuses élèves, parmi lesquelles nous nous bornerons à citer Mme Henriette Browne et Mme Madeleine Lemaire qui, elle-même, est un maître.

PAUL LEFORT

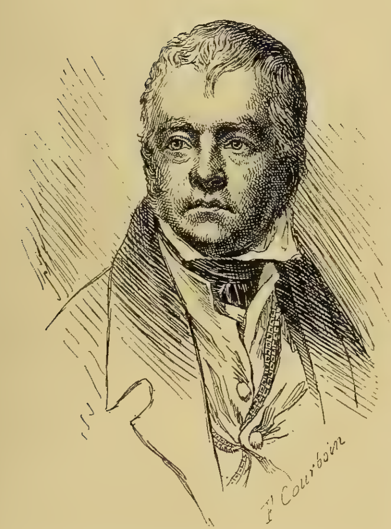


CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

LA « GUELPH EXHIBITION » A LA NEW GALLERY ET L'EXPOSITION DE MAITRES ANCIENS A LA ROYAL ACADEMY.



I



Après les deux expositions si intéressantes par lesquelles la New Gallery avait débuté, — celles qui s'étaient groupées autour des maisons royales des Stuart et des Tudor, — il y avait tout lieu de s'attendre à une désillusion, quand les directeurs de cette même galerie annoncèrent pour cet hiver une réunion analogue se rapportant à la maison régnante de Hanovre. Il est incontestable que les règnes de Georges Ier, Georges II, Georges III, Georges IV et Guillaume IV, embrassent une époque infiniment importante pour notre pays, au point de vue de la gloire militaire et navale, des beaux-arts, de l'art dramatique, et surtout de la littérature. Cependant, on se souvenait, non sans un certain éloignement, que ce n'était ni vers la maison royale de cette période ni vers son entourage qu'il fallait tourner les regards pour en comprendre tout l'intérêt intellectuel; qu'au lieu de concentrer sur elle et de s'approprier la lumière reflétée de toutes ces gloires, dont nous sommes si justement fiers, la cour était restée pendant ces quelque cent ans, une cour étrangère et isolée, mesquine et sans distinction, n'offrant guère plus d'intérêt que celles des petits centres allemands contemporains.

Aussi n'est-ce point de ce côté-là qu'il faut chercher le véritable, le palpitant intérêt d'une exposition qui, trompant heureusement notre attente, ne le cède en rien à ses deux devancières et arrive à un niveau artistique égal pour le moins à celui auquel atteignirent celles-là. Non pas que nous ne trouvions, dans la nombreuse série de portraits appartenant à ce que nous pourrions appeler l'enceinte royale, de fort belles pages dues au pinceau de nos meilleurs peintres : Reynolds, Gainsborough, Copley, Lawrence et autres. On commençait déjà à s'apitoyer sur les malheurs de l'infortunée Sophie Dorothée de Zell, l'épouse emmurée pendant plus de trente ans de Georges Ier, quand il fut démontré que le grand portrait en pied, d'une facture solide et sincère, qui portait son nom, était en réalité celui de la vaillante Caroline d'Anspach, l'épouse trop indulgente de Georges II; ce portrait est probablement dû au pinceau d'Amiconi, peintre de la cour à cette époque. A côté de celui de cette reine on peut signaler le portrait inachevé, peint par sir Godfrey Kneller, d'une des maîtresses avouées de ce même roi, la comtesse de Platen et de Darlington — une beauté bien terrestre, — que ce peintre ennuyeux mais non sans habileté s'est complu à représenter avec une vivacité inusitée chez lui. De magnifiques portraits en pied de Gainsborough, que la reine envoie de Buckingham Palace, nous montrent sous leur aspect le plus avantageux les traits de Georges III et de son épouse la reine Charlotte. C'est un chef-d'œuvre de légèreté et de grâce dans l'exécution que cette dernière toile, faisant valoir dans une grande robe de cour blanc et or la figure médiocre et hautaine de la princesse de Mecklembourg. Une magnifique esquisse très peu poussée du même peintre — récemment dénichée, à ce qu'il paraît, à Windsor — reproduit les traits d'Anne Luttrell, duchesse de Cumberland, l'épouse légitime de Henri-Frédéric, frère du roi Georges III. Gainsborough aurait sans doute adouci les tons par exception quelque peu criards de cette belle étude; toutefois son état actuel et sa parfaite conservation la rendent d'autant plus intéressante aux connaisseurs. Une exception au point de vue plastique dans la famille de Hanovre, est Georges IV dans sa jeunesse. Il apparaît ici radieux et charmant dans un portrait quelque peu endommagé de Gainsborough; mais plus tard, ses traits et sa taille s'épaissiront, et il perdra cet attrait purement physique qui les distingue dans ses premières années. Son épouse Caroline avait derrière elle un passé bien orageux, quand elle posa pour le portrait, d'apparence assez vulgaire, dû au pinceau de Lonsdale; ce portrait a cependant un intérêt historique, comme étant celui même qu'elle donna à la corporation de la cité de Londres en 1820, par reconnaissance sans doute pour l'appui qu'elle en avait reçu dans ses démêlés si célèbres avec le roi. Lawrence a su rendre attrayante la figure de Guillaume IV (à cette époque duc de Clarence), dans un portrait qui nous le montre jeune encore, en costume civil.

Du côté des « dames nobles et honnestes de par le monde », épouses morganatiques et maîtresses de personnages royaux ou illustres, nous trouvons, comme il fallait s'y attendre, des pages délicieuses et des souvenirs bien intéressants. Voici, par exemple, dans un admirable portrait en pied de Romney, une adorable créature, lady Craven, Margravine d'Anspach, dont parle M. Edmond de Goncourt dans sa curieuse étude sur la Clairon, et qui, paraît-il, après avoir évincé la grande tragédienne, finit par épouser le Margrave, si amateur d'art dramatique.

Dans une autre salle se trouvent deux portraits-esquisses, par le même maître, de sa déesse, Emma Lyon, lady Hamilton, qui, sans être parmi les plus impor-

tants ni les plus célèbres de la nombreuse série qu'il en peignit, rendent à merveille, dans sa première fraîcheur, la beauté vraiment divine de la maîtresse de Nelson. On est à même de vérifier que ses cheveux étaient en effet de ce beau roux doré qu'affectionnait Romney, rien qu'en se donnant la peine d'examiner certaines mèches qu'elle en coupa et donna à quelques amis en 1790, et qu'un collectionneur de pareilles reliques a envoyées à l'exposition. L'épouse morganatique, depuis reniée et délaissée, de Georges IV, — la belle Mrs Fitzherbert, — apparaît deux fois, d'abord, dans un ravissant portrait de Gainsborough, puis dans une esquisse de Reynolds, qui tous les deux font valoir sa beauté délicate et distinguée; et à côté d'elle nous trouvons une autre passion du roi, la charmante *Perdita*, de son vrai nom Mrs Mary Robinson, que Reynolds fait ici revivre dans une de ses pages les plus vibrantes et les plus admirables de couleur.

Romney avait aussi immortalisé dans plus d'un portrait les traits d'une autre comédienne célèbre, Mrs Jordan, qui fut longtemps la maîtresse, ou si l'on veut, l'épouse morganatique de Guillaume IV; cette aimable personne ne nous apparaît ici que portraiturée par un peintre inférieur.

Mais c'est la longue série de portraits des héros, des grands hommes d'État, des poètes et prosateurs, des comédiens célèbres de cette époque si bien remplie qui constitue le véritable attrait de l'exposition. Tout un ensemble de toiles d'une considérable valeur artistique fait revivre les vaillants chefs auxquels l'Angleterre doit sa principale gloire et sa suprématie sur les flots. Voici *Earl Saint-Vincent* par sir William Beechey, puis les deux célèbres frères *Lord Bridport* et *Lord Hood*, le premier par Abbòtt, le second par West; puis *Lord Collingwood* par Howard, et beaucoup d'autres encore. La place d'honneur est occupée comme de droit par un portrait, agréable plutôt que puissant ou vraiment personnel, de lord Nelson, dû au pinceau de S.-F. Rigaud. Il apparaît cependant plus vivant et plus caractérisé dans un petit portrait en pied par Guzzardi, où sans flatterie aucune le peintre le fait voir tel qu'il était quand, estropié déjà et usé par les fatigues de ses combats, il sut gagner le cœur de la romanesque quoique peu naïve lady Hamilton. Le type du duc de Wellington, même au début de sa carrière militaire, n'a pu être aussi dépourvu de caractère qu'il apparaît dans la trop aimable peinture de Hoppner; un grand portrait en pied de Weigall rend fidèlement, quoique avec un certain poncif, les traits de l'homme mûr tel que nous le connaissons tous. On a emprunté au tragédien Henry Irving, je ne sais trop pourquoi, un portrait de Napoléon Ier (par T. Phillips); l'empereur apparaît ici solitaire et tragique au milieu de ses adversaires, faisant face à un Blücher moustachu et chargé de décorations. Pitt, comte de Chatham, n'est que faiblement portraituré à la New Gallery, où j'aurais voulu voir cette grande page de Copley à la National Gallery, qui rend d'une façon si dramatique l'émouvante scène de sa mort. En revanche son fils, le non moins célèbre William Pitt, a été représenté d'abord, dans l'adolescence, par Romney, qui lui prête un aspect des plus séduisants; puis, dans sa maturité précoce, dans un portrait archi-connu et souvent répété de Gainsborough. Charles-James Fox revit d'abord dans un tableau de Reynolds, puis dans une petite toile fort curieuse qui nous le montre d'une obésité étrange et invraisemblable, en train d'adresser une harangue à la Chambre des Communes.

Mais laissons la guerre et la politique pour aborder la galerie consacrée aux

immortels de la littérature, de la peinture, de la musique, du drame. Quelques-uns de nos littérateurs, de ceux dont la gloire a été moindre de leur vivant qu'après leur mort, n'ont trouvé pour reproduire leurs traits qu'amis enthousiastes ou peintres de second ordre. A cette catégorie appartiennent malheureusement les portraits de Gray, de Chatterton, de Shelley, de Keats. D'autres, plus heureux, ont eu la chance de rencontrer, pour rendre plus assurée encore leur immortalité, des pinceaux dignes d'eux. Ainsi Reynolds s'est rarement montré aussi noblement réaliste, aussi heureux dans l'évocation d'une vraie personnalité, que dans les célèbres portraits de Sterne et de Gibbon. L'auteur de *Tristram Shandy* revit devant nos yeux avec son étrange type, où, sous la laideur maladive de l'enveloppe, se devinent l'*humour* et la sentimentalité qui lui étaient propres. Quant à l'illustre historiographe de la *Décadence des Romains*, le peintre a osé reproduire ses petits traits, son double menton, cet ensemble presque comique qui rend très vraisemblable la fameuse histoire de la « mauvaise plaisanterie », que je n'entreprendrai pas de raconter aux lecteurs de la *Gazette*, et tout cela sans rendre ridicule cette étrange physionomie. Un des chefs-d'œuvre de l'exposition entière est le portrait de sir Walter Scott, par son compatriote Raeburn. D'un modelé sculptural, trop sculptural peut-être, cette belle tête est cependant magistralement rendue; et, sans altération de traits bien connus par une fausse idéalité, le portraitiste écossais a su rendre ce qu'il y a de noble et de fier dans une physionomie qui, interprétée avec une vérité moins pénétrante, était souvent apparue bourgeoise et commune. Le Byron romantique et fatal qu'on nous a habitué à voir est celui du portrait de Westall (très connu par la gravure), envoyé à l'exposition par la baronne Burdett-Coutts ; peut-être une miniature blafarde et fanée, par un nommé Gioffoi (*sic*), montrant un *Byron* chargé d'embonpoint malgré sa jeunesse, se rapproche-t-elle davantage de la vérité vraie.

Parmi les portraits d'artistes, dont la plupart sont naturellement peints par eux-mêmes, je signalerai un merveilleux *Gainsborough*, montrant avec une rare finesse et sans emphase aucune la physionomie nerveuse et sensitive de ce peintre. L'exemplaire du portrait rembranesque de Reynolds par lui-même, apparaît affreusement barbouillé et de qualité très inférieure, si on le compare aux toiles semblables que possèdent l'Academy et la National Gallery, entre autres collections. La toile dans laquelle Romney s'est représenté avec ce qui est plutôt la vision que le portrait de son vieux père, a quelque chose de bien singulier et d'inquiétant.

Les étoiles dramatiques du XVIIIe siècle et des commencements du siècle actuel jouent un grand rôle à la New Gallery, et ne se trouvent guère moins bien partagées que de leur vivant. Ne sont-ils pas en vérité un peu ingrats, ces comédiens, qui ne font que se lamenter sur la fragilité et le peu de durée de leur gloire? Après avoir joui de tous les attraits, de tous les enivrements d'une carrière brillante et relativement peu laborieuse, ne prennent-ils pas ici place dans l'Olympe, à côté des plus puissants génies créateurs, et ne les éclipsent-ils pas encore une fois aux yeux de la multitude?

La place d'honneur dans cet ensemble intéressant ne pouvait être plus dignement occupée que par le grand portrait en pied de *Mrs Siddons* en Melpomène, qui est une des toiles les plus célèbres de Reynolds, et une des gloires de la galerie du duc de Westminster. L'illustre et impeccable tragédienne apparaît dans un autre rand portrait en pied provenant de Warwick Castle et faussement attribué à

Reynolds, ainsi que dans un tableau d'ensemble représentant dans l'*Henri VIII* de Shakespeare toute cette famille des Kemble, dont elle fut la plus brillante étoile.



PORTRAIT DE STERNE, PAR REYNOLDS.

(« Guelph Exhibition », à Londres.)

A côté se voit le *Garrick avec sa femme,* de Hogarth (Windson Castle), auquel je préfère de beaucoup ce merveilleux portrait en pied du grand comédien, par Gainsborough, qui, malheureusement, ne reparaît pas à la New Gallery. A signaler

encore, le *Samuel Foote,* de Reynolds, le *Quin,* de Gainsborough, la célèbre cantatrice *Mrs Élizabeth Billington,* dans un portrait attribué à Hoppner; puis *Mrs Pritchard,* une *Lady Macbeth,* qui précéda la Siddons, et que le docteur Johnson appelait volontiers *the inspired idiot.*

J'ai déjà fait allusion à ces charmantes étoiles du théâtre, — Mme Mary Robinson et Mme Jordan, — en parlant d'une autre royauté qu'elles avaient conquise simultanément avec celle des planches.

Je n'entreprendrai point de décrire en cette occasion la très nombreuse série de miniatures, dues en grande partie à nos plus habiles maîtres dans ce genre, et provenant des collections les plus célèbres du royaume. Encore moins pourrai-je parler des admirables faïences de Wedgwood, des faïences historiques, des porcelaines de Chelsea, des émaux de Battersea; ni encore des curieuses lettres autographes et reliques personnelles qui, rangées en de grandes vitrines de musée, prennent place au milieu des galeries et partagent avec les tableaux l'attention des curieux.

II

Nous en sommes à la vingt-deuxième exposition annuelle des maîtres anciens, à la Royal Academy, et quoiqu'il y ait lieu d'y signaler un plus grand nombre de réapparitions que d'habitude, il est évident que la source d'où l'on a puisé, depuis presque un quart de siècle, tant de merveilles, est encore loin d'être à sec. Pour la première fois depuis plusieurs années, on est revenu à la coutume de réunir dans une salle à part une collection de tableaux italiens, flamands et allemands appartenant au xve et au commencement du xvie siècle. De plus, il y a à noter cette année, à côté de la collection de peintures à l'huile, une série historique de dessins à l'aquarelle de l'École anglaise, commençant avec les médiocres précurseurs du milieu du siècle dernier, pour passer à travers la grande époque de l'épanouissement complet, jusqu'au regretté Frederick Walker, dont les touchantes idylles et études de la vie rustique terminent dignement la série.

Parmi les primitifs des écoles italiennes il ne faut guère s'attendre à trouver des chefs-d'œuvre faits non seulement pour intéresser les vrais amateurs, mais pour éblouir le public; car les trésors appartenant à cette catégorie, nous les avons, à quelques exceptions près, presque tous vus défiler sur les parois de l'Académie. Voici cependant, parmi d'autres nouveautés, un grand tableau sur panneau, *La Salutation,* de Piero di Cosimo (à M. W. Cornwallis West), montrant au milieu, sur une estrade élevée, un fort beau groupe de la Vierge rencontrant sainte Elisabeth, dont l'intérêt tout spécial est de servir à prouver que c'est dans l'œuvre de son compagnon d'atelier, beaucoup plus âgé que lui, que Mariotto Albertinelli puisa l'idée première de son célèbre tableau, la *Visitation qui est aux Offices.* Il y a aussi dans cette composition compliquée un Saint Nicolas et un Saint Antoine de grandeur naturelle, sans parler d'un lointain, laissant entrevoir à gauche la *Naissance du Christ,* à droite le *Massacre des Innocents.* Toutes ces parties subordonnées, ainsi qu'une partie du groupe principal, révèlent une étrange dureté de pinceau que nous ne sommes pas accoutumés à retrouver dans les œuvres reconnues de

Piero, mais il ne peut néanmoins y avoir de doute que ce soit lui à qui revient la conception et, en partie au moins, l'exécution de cette page curieuse. Une petite *Vierge avec l'Enfant* (à M. Stirling Dyce), attribuée à Mantegna, me met dans un grand embarras; car ce panneau a une grande ressemblance de famille avec les deux *Madones* du grand maître Padouan à la galerie municipale de Bergame et au musée Poldi-Pezzoli de Milan, et cependant, l'exécution de certains détails et surtout le dessin médiocre des mains, mettent en doute la justesse de l'attribution. Une des plus jolies choses dans cette salle des primitifs est une *Vierge avec l'enfant et Saint Jean* (à Miss Henriette Hertz), attribuée à Bartolommeo Montagna, mais que je suis tenté de donner à Giovanni Speranza, un autre peintre de Vicence, contemporain et imitateur de ce dernier; quoique je ne connaisse rien d'aussi parfait de sa main. Une grande *Sainte Famille* (à M. Lewis Mond) est une œuvre authentique, quoique apparemment très endommagée, de Fra Bartolommeo, un maître des plus rares en Angleterre; et un grand *Saint Jérôme* agenouillé dans un beau paysage de pure fantaisie (même collection), est un incontestable échantillon, malheureusement fort assombri, de l'art du Sodoma, reconnu d'ailleurs comme tel par le sénateur Giovanni Morelli (Lermolieff). Il faut féliciter M. Charles Butler de l'acquisition d'une forte belle et grande *Nativité* de Bernardino Luini, dont les trois panneaux de la predella, montrant une *Histoire de trois Martyrs*, exhalent toute la suavité exquise et le recueillement sincère de ce maître charmant.

Parmi les tableaux flamands, hollandais et allemands de l'époque quasi gothique, il y aurait bien des choses à signaler, si je ne craignais de dépasser les limites permises. Une exquise petite *Vierge avec l'Enfant*, dans un paysage minutieux, agrémenté de petites figures et d'architecture à motifs d'un style roman fantaisiste (à M. Stephenson Clarke), est attribuée à tort à Dierick Bouts. Le maître flamand qui en est l'auteur se rapproche de beaucoup plus près que ce dernier de Jean Van Eyck, et serait peut-être le rare Petrus Cristus, qui fut son élève; car le type de cette Madone a une ressemblance assez marquée avec celui de la Vierge dans le panneau signé de Petrus au Staedel Institut de Francfort. Un grand tableau représentant le *Couronnement de Saint Augustin* et les principaux épisodes de sa vie (à M. Charles Butler), est attribué à Hugo Van der Goes (formule commode pour exprimer le tâtonnement et l'indécision); mais je vois bien plutôt dans cette œuvre, curieuse et exceptionnelle comme sujet dans la peinture du Nord, la main d'un artiste du Bas-Rhin de la fin du xve siècle. Lord Ashburnham envoie une grande *Adoration des Mages*, infiniment intéressante et d'une remarquable conservation, qu'on attribue tout naturellement à Mabuse, à cause d'une lointaine ressemblance de famille avec le chef-d'œuvre de ce peintre à Castle Howard. Cependant, cette ressemblance ne dépasse pas beaucoup celle qu'on reconnaît entre presque toutes les œuvres marquantes dues aux peintres encore gothiques des commencements du xvie siècle, qu'ils soient originaires des provinces flamandes ou hollandaises des Pays-Bas, ou des provinces allemandes attenant au Bas-Rhin Les donateurs de cette œuvre de prix seraient, selon les indications du catalogue, Jean d'Orléans-Longueville, archevêque de Toulouse, et sa belle-sœur Jeanne, duchesse de Longueville. Je serais porté à l'attribuer à ce Jean Van Scorel qui fut d'abord l'élève de Jacob Cornelissen à Amsterdam, puis un moment celui de Mabuse lui-même à Utrecht, et dont la première manière, encore gothique, est mieux connue aujourd'hui qu'on lui attribue avec certitude le grand tableau d'autel d'Ober-

Vellach en Carinthie, portant sa signature avec la date 1520. A signaler encore une *Pietà* (à M. A. F. Payne), l'œuvre incontestée de Hans Baldung Grün, et une charmante, quoique fort excentrique, *Nativité* (à M. Charles Butler) due au pinceau d'Albrecht Altdorfer, ce curieux peintre chez lequel une forte dose de fantaisie personnelle s'alliait à l'imitation de Dürer.

L'École espagnole compte aussi quelques œuvres dans l'exposition. D'abord une *Pietà* de Juan Juanes (à l'hôpital de King's College), empreinte encore des influences du style gothique flamand; puis un curieux portrait de Francisco de Ribalta, représentant ce peintre lui-même avec sa jeune épouse (à sir Wm Eden). Trois toiles portent ici le nom de Velasquez, mais il n'y en a parmi celles-ci qu'une seule — le portrait équestre en petit format du comte-duc d'Olivarès (à lord Elgin) — qui le porte dignement. Ce portrait est une répétition en proportions très réduites du grand original de Madrid, et une répétition qui n'exhale point le souffle de la vie, comme ce que le peintre attitré de Philippe IV a produit de meilleur. Mais l'exécution magistrale du cheval blanc qui porte le redouté premier ministre, et surtout celle du paysage montagneux entrevu à travers la fumée des détonations guerrières, nous empêche de donner à un élève ou imitateur cette belle page. Quant à l'*Infante Marie-Thérèse* (à Mrs Lyne Stephens), un portrait qui provient de l'ancienne collection du duc de Morny, je ne saurais en admettre, sans contestation, l'attribution à Velasquez, malgré l'*imprimatur* que lui a octroyé M. Justi, dans son admirable biographie du maître. C'est l'œuvre inférieure d'un imitateur qui a subi aussi les influences de l'art flamand, et qui serait peut-être Carreño de Miranda. Le *Philippe IV*, appartenant à cette même collection, est tout simplement une ancienne et peu remarquable copie du beau portrait de Dulwich College. En revanche, Mrs Lyne Stephens possède dans l'*Allégorie de la Foi*, une incontestable et magnifique page de Murillo, peinte pour cette même église de Santa-Maria la Blanca, à Séville, qui possédait autrefois l'*Immaculée Conception* du Louvre. Les grands Flamands du XVIIe siècle ont rarement été aussi médiocrement représentés que cet hiver. Signalons seulement une toile décorative, *Paysans allant au marché* (à Sir E. Guinness), attribuée à Rubens et Snyders, mais que je serais porté à donner à Snyders tout seul. Le vaste et imposant portrait en pied du Cardinal Capponi (M. W. Cornwallis West) est attribué à tort au Flamand italianisé Sustermans; il est de l'École romaine et rappelle plus ou moins la manière de Carlo Maratta.

C'est relativement une tâche ingrate que celle de discourir sur les merveilles de l'art hollandais du XVIIe siècle, car malgré leurs surprenantes beautés d'observation et de technique, même les meilleures toiles de cette école se prêtent difficilement à la description. A la place de Rembrandt, entièrement absent cette année, trône Frans Hals, avec l'*Homme à la canne* de la collection Secrétan (à Sir E. Guinness), le *Portrait de Jan Van Loo* (à M. Martin Colnaghi), celui de *Pierre Tiarck* (à M. Quilter) et un *Joyeux buveur* (à M. Porgès) — brillante improvisation dans laquelle l'exécution de la tête est seule admirable. Une récente acquisition pour l'Angleterre est le merveilleux *Vermeer de Delft* de la collection Double — ce *Cavalier attablé avec une jeune femme* (à M. S. Joseph), dont la brillante eau-forte par Jules Jacquemart a paru dans la *Gazette*. Il rivalise ici avec une des plus magiques études de lumière de Pieter de Hooch, les *Joueurs* de Buckingham Palace, d'où la reine a aussi envoyé une seconde fois une des *Conversations* les

plus célèbres de Terburg, *La Lettre.* Ne nous arrêtons pas devant trois portraits passablement ennuyeux de Nicolas Maes, mais gardons notre admiration pour la *Vieille femme lisant* (à M. Robarts), qui est une des pages les plus touchantes, et en même temps un des morceaux les plus lumineux du maître qui se tient peut-être le mieux à côté de Rembrandt. Les deux beaux Metsu de l'exposition, l'*Intérieur hollandais* et le *Déjeuner,* sont ceux que Sir E. Guinness acquit à la vente Sécrétan. Je ne puis m'attarder à décrire les magnifiques Cuyp de M. Robarts, ni les beaux Van Goyen de M. Joseph, à côté desquels on remarque d'importantes toiles de Jacob et Salomon van Ruysdael, un Hobbema de qualité moyenne, des Teniers, un Gonzalès Coques, un Jean Steen, etc.

De la célèbre collection de Miss James, récemment décédée, proviennent deux admirables Watteau, *Intérieur avec une vieille fileuse, une jeune femme qui coud et deux enfants,* et la *Partie de plaisir* — panneau merveilleux, de couleur étincelante et d'une bonne conservation. A Miss James est encore une petite bambochade d'exécution fort délicate, *Le Camp,* inspirée par Wouverman, et attribuée aussi à Watteau. Ici on hésite davantage à reconnaître la main de l'admirable maître; quoique rien n'exclue positivement cette attribution. La couleur claire et grisâtre et la touche légèrement maniérée font songer à Pater, mais on sait que celui-ci est contenu tout entier dans son chef d'école.

La série de belles toiles de l'École anglaise, dont plusieurs peu connues du public, est réellement interminable. D'abord un des plus beaux Hogarth que je connaisse, un *Portrait de Mrs Desaguliers* qui surpasse en vivacité même la *Lavinia Fenton* de la Galerie Nationale. C'est une véritable joie de vivre qui fait rayonner le regard humide de cette belle personne élégamment vêtue d'un costume qui n'est pas de son époque, mais plutôt de la fin du XVIIe siècle.

Reynolds l'emporte cette année sur son grand rival Gainsborough, qui est moins avantageusement représenté à l'Académie qu'à la New Gallery. *Master Bunbury* (à Sir E. Bunbury) est le délicieux portrait d'un petit bambin vêtu de velours cramoisi et regardant le spectateur avec les yeux fixes et brillants d'un jeune écureuil. C'est un admirable spécimen de la vraie naïveté en art, tandis que la toile bien plus célèbre, les *Jeunes diseurs d'aventure,* provenant de Blenheim, et actuellement à Sir Charles Tennant, pèche par cette fausse naïveté à laquelle Reynolds se laissait trop souvent aller dans son désir excessif d'exprimer une mutinerie charmante.

Un merveilleux portrait en pied est celui de la vicomtesse Crosbie (à Sir Charles Tennant), s'avançant d'un pas rapide vers le spectateur, vêtue de blanc et or. Sa tête est une des plus vivantes, une des plus délicieuses que Reynolds ait peintes, et l'impression d'un moment de la vie vécue du personnage, heureusement saisi au vol, se communique d'une façon irrésistible. C'est une charmante exception dans l'art du portrait; mais il faudrait se garder d'en faire une règle, ce qui rétrécirait singulièrement l'art du portraitiste.

Le plus sympathique de tous les Gainsborough de Burlington House est un *Portrait de James Christie Esquire* (à M. Christie), admirable d'aisance et de vivacité; nous avons devant nous le fondateur de la fameuse maison de commissaires-priseurs, si florissante encore de nos jours, dans les salles desquels ont paru et paraîtront hélas ! encore, les plus beaux joyaux des collections anglaises. Mais je m'aperçois que j'avais oublié de signaler à la New Gallery une des œuvres

les plus fascinatrices de Gainsborough, un portrait de la cantatrice Miss Linley avec son jeune frère. C'est cette même admirable beauté, qui devint dans la suite l'épouse infortunée de Richard Brinsley Sheridan : Reynolds la prit pour modèle dans sa célèbre *Sainte Cécile*, et Gainsborough lui-même la peignit plusieurs fois encore. Ceux qui connaissent l'intéressante galerie de Dulwich se souviendront d'une grande toile de maître où elle apparaît avec une sœur, Mrs Tickell, à peine moins séduisante qu'elle.

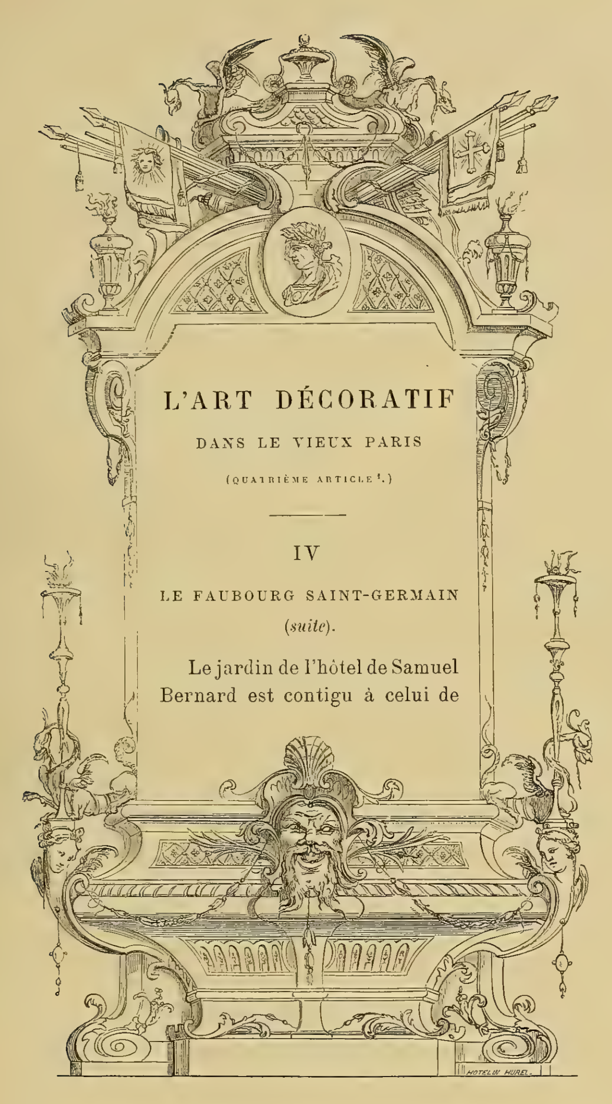
Un paysage monumental de la seconde manière de Turner — de ceux dans lesquels il se montrait ouvertement l'émule et l'imitateur de Claude Lorrain — est le *Mercure et Hersé* (à Sir J. Pender) qui ferait dignement pendant au fameux *Crossing the Brook* de la Galerie Nationale. Deux autres fort belles pages de la même époque, dans lesquelles notre grand maître subit, peut-être inconsciemment, l'influence de Cuyp, sont les *Vues de Lowther Castle*, envoyées par lord Lonsdale. Les audaces et la sombre passion de la troisième manière se révèlent dans une puissante marine, *Les Pilleurs de la Mer* (à Sir J. Pender), dans laquelle semblent se confondre la plage envahie, les vagues et le ciel chargés encore de nuages menaçants. Il faut se résigner à passer presque sans mention un Bonnington des plus lumineux, *Marée basse sur la côte de France* (à Sir Charles Tennant), puis trois des plus admirables paysages de Crome que je connaisse. Ce maître trahit ici l'influence de trois courants artistiques divers : d'abord dans une exquise page grise, *On the River Yare*, celle de Van Goyen, puis, dans une belle et grande étude d'arbres, *The Willow-Tree*, celle de la facile brosse de Gainsborough; puis encore dans une de ses toiles les plus admirées, *Poringland Oak*, celle de Hobbema et des Hollandais en général. Et cependant le peintre de Norfolk a su dominer et s'assimiler toutes ces influences, et rester quand même un maître sympathique et personnel entre tous.

Je m'aperçois qu'il me faut terminer une correspondance déjà trop longue, et que je n'ai encore rien dit sur l'exposition spéciale des maîtres de l'aquarelle anglaise. Je ne saurais leur faire l'injure de confondre, dans un paragraphe final, toute cette série d'œuvres si intéressantes et si caractéristiques pour notre art, auxquelles il faudrait, au contraire, vouer un article entier. Je me bornerai donc, pour le moment, à dire qu'il manque seulement à la collection les aquarelles de Copley Fielding, Cattermole, Rossetti et Pinwell; que Cozens, Girtin, Turner, Varley, Barret, Cotman, de Wint, David Cox, William Hunt et d'autres encore y sont représentés en perfection; et qu'on y a réuni deux séries spéciales, celle des scènes orientales étonnamment détaillées de John-Frederick Lewis, puis celle des émouvantes et admirables scènes rustiques et intimes du regretté Frederick Walker, auxquelles j'ai déjà, en passant, fait allusion.

CLAUDE PHILLIPS.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

IV

LE FAUBOURG SAINT-GERMAIN

(*suite*).

Le jardin de l'hôtel de Samuel Bernard est contigu à celui de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. IV, p. 185, 394, 467 et 134.

l'hôtel de Roquelaure, dont l'entrée, située autrefois dans la rue Saint-Dominique, donne actuellement sur le boulevard Saint-Germain. Cette demeure, construite sur les dessins de Lassurance, fut acquise en 1740 par le comte Molé, gendre du financier Bernard. L'architecte Leroux en avait achevé la décoration en 1726 et Mariette en a gravé les pièces principales. L'hôtel de Roquelaure est demeuré presque intact et ses lambris permettent d'apprécier tout le talent décoratif de Leroux [1]. La suite de ces appartements comprend un petit salon appelé le salon Rouge, dans les panneaux duquel sont encastrés deux dessus de porte. Il est suivi par un salon plus grand à larges panneaux ornés de corbeilles de fleurs entourées de bordures d'un style large, qui sont séparés par des pilastres d'une invention exquise. Au-dessus des portes sont d'autres peintures mythologiques. Une troisième pièce donnant sur la cour, et plus simple de composition avec dessus de porte formés par des panneaux sculptés, a été récemment l'objet d'une restauration discrètement dirigée. On passe par un salon d'attente à lambris brodés, pour arriver à un petit boudoir occupé actuellement par le chef de cabinet du Ministre, qui est la pièce la plus remarquable de l'hôtel et l'une des œuvres les mieux inspirées de Leroux. Il serait difficile de décrire tous les détails charmants des panneaux sculptés, des pilastres, des entourages de glaces et de la corniche du plafond de ce dernier salon. Le bois y est travaillé comme de la dentelle. Le peintre Natoire a été chargé de compléter ce délicieux réduit dans lequel il a laissé quatre dessus de porte et deux médaillons allégoriques au-dessus de la cheminée et de la glace. Nous aurions dû citer, en commençant, l'antichambre qui est ornée de pilastres, de trophées et de voussures sculptés dans la pierre avec un style large et majestueux.

On peut étudier une autre œuvre de Leroux en interrompant pendant un instant notre course régulière, pour aller dans la rue de l'Université, au n° 51. Nous y trouvons le grand et bel hôtel, construit en 1709 par Lassurance pour le Président de Longueil-Maisons, possédé ensuite par le comte de Soyecourt et appartenant aujourd'hui au duc Pozzo di Borgo. Malgré cette date, la décoration intérieure porte tous les caractères de l'art à l'époque de Louis XV, et bien qu'elle ne soit pas attribuée à Leroux par les descriptions anciennes de Paris, il y des rapports trop étroits entre les sculptures de l'hôtel de Roquelaure et celles de l'hôtel de Soyecourt, pour que le même crayon ne les ait

1. Rouyer et Darcel, *L'Art architectural*, t. II, pl. 75-79.

pas tracées. La pièce principale de cette demeure est un grand salon dont les trophées, la corniche sculptée et les pilastres sont d'une somptuosité sans rivale. M. le duc Pozzo di Borgo, désirant joindre à son hôtel, d'ailleurs conservé dans ses parties principales, une grande galerie de fêtes, n'a pas cru pouvoir trouver pour cette décoration, de meilleurs motifs que ceux des panneaux de ce grand salon, en les faisant scrupuleusement reproduire. Nous avons placé sous les yeux de nos lecteurs, dans notre précédent article, cette appropriation très réussie de l'une des meilleurs créations de Leroux. Cet artiste fut l'un des créateurs du style chantourné qui caractérise les ornements du règne de Louis XV. Il disposait au-dessus des frontons de glaces, des peintures entourées de bordures en forme de cœur, et il retournait ces mêmes cadres pour les cartouches de ses plafonds cintrés, dans lesquels il plaçait des figures mythologiques empruntées à Natoire et à Boucher.

Au siècle dernier, toutes ces décorations étaient surpassées par celle de la galerie de l'hôtel de Villars, que le maréchal avait fait élever dans la rue de Grenelle-Saint-Germain, et pour lequel G. Boffrand avait dessiné, en 1712, un superbe portail. Leroux avait été chargé de disposer une galerie longue de soixante-douze pieds et haute de vingt-quatre, s'étendant sur le jardin de cet hôtel. C'était son travail le plus important et la galerie passait pour la plus belle de Paris. Elle a été reproduite dans une suite de six gravures, par Blondel, publiées chez Mariette. Malgré nos recherches, nous n'avons pu découvrir si cet ensemble, qui appartint plus tard au duc de Cossé-Brissac, a été détruit dans la première partie du siècle, alors qu'il tomba dans les mains de la famille de Forbin-Janson, ou lorsqu'il fut approprié pour servir de mairie au VIIe arrondissement. La demeure du maréchal de Villars ne présente plus maintenant qu'un cube de pierre dont l'intérieur est garni de papier peint ou de menuiserie à moulures. M. le marquis de Voguë a retrouvé dans les papiers de la famille de Villars, qui lui sont venus par héritage, les comptes de construction et d'aménagement intérieur de l'hôtel. Les travaux étaient achevés depuis peu et n'étaient pas encore soldés lors de la mort du maréchal en 1734. Les sculpteurs Bernard et Pineau avaient fouillé les cadres et les attributs des panneaux ; Garnier avait ajusté dans les trumeaux douze glaces que surmontaient des peintures mythologiques ; Turpin avait doré les reliefs de ces lambris, et Leraistre avait ciselé les figures de bronze de la cheminée. Pineau, architecte-sculpteur, est connu par de nombreux travaux de décoration, dont nous rencontrerons les

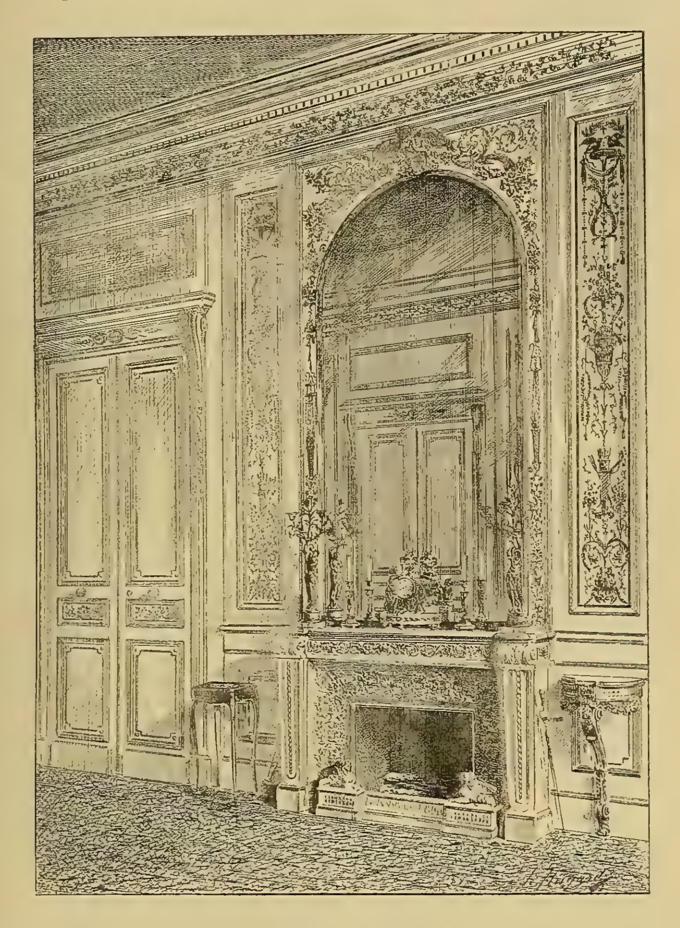
traces dans d'autres hôtels parisiens. Le nom de Bernard apparaît pour la première fois, bien que sa collaboration à l'exécution d'une œuvre aussi importante eût dû le préserver de l'oubli. L'hôtel de Villars avait absorbé, à un moment, l'hôtel du maréchal duc de Navailles, mais plus heureux que son superbe voisin, ce dernier a pu retrouver son existence particulière (nº 118) ; il a conservé une partie de sa décoration et notamment un salon dont les panneaux dorés portent des trophées militaires accompagnés du bâton de maréchal.

L'achèvement du boulevard Saint-Germain fut un désastre pour le vieux faubourg. La voie nouvelle faisait disparaître d'un seul coup une grande partie des hôtels de la rue Saint-Dominique et de la rue de l'Université, en même temps qu'elle portait de cruelles blessures à ceux de la rue de Lille. Il est regrettable que l'on n'ait pas dressé, à l'époque de ce percement, le tableau exact des maisons atteintes par le niveau inflexible de notre édilité ; c'eût été un chapitre intéressant de la topographie artistique de Paris. Quoiqu'il soit bien tard pour compter le nombre des victimes, dont beaucoup resteront à jamais ignorées, nous allons essayer d'énumérer les pertes subies par l'art parisien, en nous aidant de nos souvenirs personnels et de ceux des amateurs avisés et des marchands qui ont suivi attentivement cette opération pour y retrouver des trésors que le marteau des entrepreneurs avait converti temporairement en bois de démolition, exposés en vente sur la voie publique.

La rue Taranne avait peu à redouter de cette trouée radicale, en raison du médiocre intérêt que présentaient ses maisons. Sur le côté qu'elle a conservée on voit encore les consoles de balcon de l'hôtel Synety [1]. Les deux premières maisons importantes qui se présentaient dans la rue Saint-Dominique étaient le grand et le petit hôtel de Matignon. Du premier provient un salon orné de boiseries sculptées de l'époque de Louis XVI, qui a été acquis par le baron Edmond de Rothschild; le second contenait également des boiseries, mais de moindre importance. Les travaux de démolition amenèrent la découverte d'un plafond ovale à voussure et orné de divinités mythologiques par Noël Coypel, que l'administration municipale a fait enlever et transporter dans ses magasins. Le bel hôtel de Luynes construit par Le Muet, pour la duchesse de Chevreuse, s'est vu retrancher son large portail et les deux tiers de sa cour qui frappait par son aspect grandiose. On l'entamait en même temps d'un autre côté, en amorçant sur

1. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, Louis XIV, pl. 21.

l'emplacement de son jardin, un boulevard inachevé qui doit rejoin-



SALON DE L'ANCIEN HÔTEL DE NOAILLES-MOUCHY DÉCORÉ PAR CAUVET

(ÉPOQUE DE LOUIS XVI).

(Appartenant à M. Guyot de Villeneuve.)

dre la barrière d'Enfer. Le bâtiment principal est toutefois demeuré intact, avec plusieurs salons du XVII[e] siècle, sa salle à manger décorée

de compositions d'Hubert Robert et son monumental escalier entouré d'une perspective peinte par Brunetti, dans les entre-colonnements de laquelle des figures semblent regarder les arrivants.

Les lambris sculptés, dans le style de Louis XV, d'un salon de l'hôtel n° 65, près de la rue du Bac, étaient assez remarquables pour que le baron Nathaniel de Rothschild les fît transporter à Vienne. Plus importantes encore étaient celles de l'hôtel de Chastillon construit en 1708 par Lassurance. Les panneaux qui formaient le grand salon ont été employés par le baron Ferdinand de Rothschild, pour la décoration de l'une des galeries de son château de Waddesdon en Angleterre. Mme la marquise de Croix, à laquelle appartenait cet hôtel, a conservé une autre magnifique décoration de style Louis XVI, qu'elle a fait remonter dans la nouvelle demeure qu'elle occupe sur le boulevard Saint-Germain, dans l'ancien hôtel de Noailles. Ce salon est disposé en arcades à glaces séparées par des pilastres chargés d'arabesques sculptées et dorées d'une charmante délicatesse. Un autre hôtel appartenant à la famille de Gontaut Saint-Blancard, atteint partiellement par le nouveau boulevard avait conservé un charmant salon terminé en hémicycle à deux fenêtres, dont les sculptures dorées ressortant sur un fond blanc rappelaient la manière de Boffrand. Cet ensemble a été récemment cédé par Mme Charcot à M. le comte Pillet-Will.

Le tracé du boulevard se dirigeant ensuite vers le côté droit de la rue Saint-Dominique, a fait disparaître ce qui restait du grand hôtel de Broglie, pour arriver à la rue de l'Université. La nouvelle voie entraîna la suppression du Dépôt de la guerre qui occupait l'hôtel construit au XVIIe siècle par la marquise de Noailles devenue en 1712 duchesse de Richelieu. Après sa mort l'hôtel retourna à la famille de Noailles et fut possédé jusqu'à la Révolution par la branche de Mouchy. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle la distribution intérieure de cette demeure fut modifiée par l'architecte Antoine et le sculpteur Pierre-Gilles Cauvet fut chargé d'en décorer les appartements.

La demeure des Noailles-Mouchy se divisait en deux parties distinctes : le grand et le petit hôtel. Ce dernier, situé entre les jardins et la cour des communs, se rattachait au grand hôtel par un palier de l'escalier d'honneur. Lors de la démolition, les boiseries du grand hôtel ont été acquises par un marchand anglais nommé Pratt qui les a fait transporter à Londres. La rampe du grand escalier, beau morceau de serrurerie de l'époque de Louis XIV, a été acquise par M. de Ville-

neuve pour l'hôtel qu'il a fait construire dans le square de Messine. Le petit hôtel comprenait un appartement composé de quatre pièces : une salle à manger, un salon et deux autres chambres, dont l'ensemble se retrouve chez M. de Villeneuve. Les bas-reliefs représentant des trophées de chasses et des guirlandes de fleurs, sculptés sur les murs de la salle à manger, ont été encastrés par M. de Villeneuve dans le vestibule de son hôtel, et les boiseries des deux autres pièces ont été disposées au premier étage pour former un salon et une bibliothèque ; elles sont ornées de motifs dont les encadrements sont très finement ciselés.

Le salon principal a été remonté dans une pièce du rez-de-chaussée avec tout le soin scrupuleux que réclamait une œuvre aussi délicate. Cette pièce est entièrement revêtue d'une décoration peinte sur fond d'or, dont quelques ornements en bois doré ou bronzé rompent l'uniformité. Les panneaux, formant pilastres, sont revêtus d'arabesques à vases ovoïdes, à trépieds et à carquois, qui reproduisent les compositions publiées par Cauvet. Au-dessus de l'encadrement de la glace, se détache une figure d'aigle sculptée en relief, tandis qu'un cartouche rectangulaire surmontant la porte présente deux figures de génies qui soutiennent un médaillon peint. Rien ne surpasse l'élégance et la finesse d'exécution de ce salon que complètent une cheminée à appliques de bronze et une serrurerie de cuivre ciselé. L'art de l'époque de Louis XVI n'a rien produit de plus précieux et nous ne saurions lui comparer que le boudoir de la reine au palais de Fontainebleau, qui est d'ailleurs d'une dimension plus restreinte. La mise en vente d'un pareil chef-d'œuvre est la preuve irrécusable de l'ignorance et de l'insouciance des administrations publiques. A l'instant même où cette vente était indiquée, on exécutait les travaux d'agrandissement du Ministère de la Guerre. Comment n'est-il pas venu à la pensée des architectes, de réemployer dans leur construction un salon absolument intact et qu'on eût pu replacer à peu de frais ? Mais les formalités administratives n'eussent pas été suffisamment observées ! On doit toutefois se féliciter que cette œuvre ait été appréciée à sa valeur par un amateur d'un goût aussi éclairé que M. de Villeneuve [1], dont l'hôtel renferme d'autres importantes décorations sur lesquelles nous reviendrons plus tard.

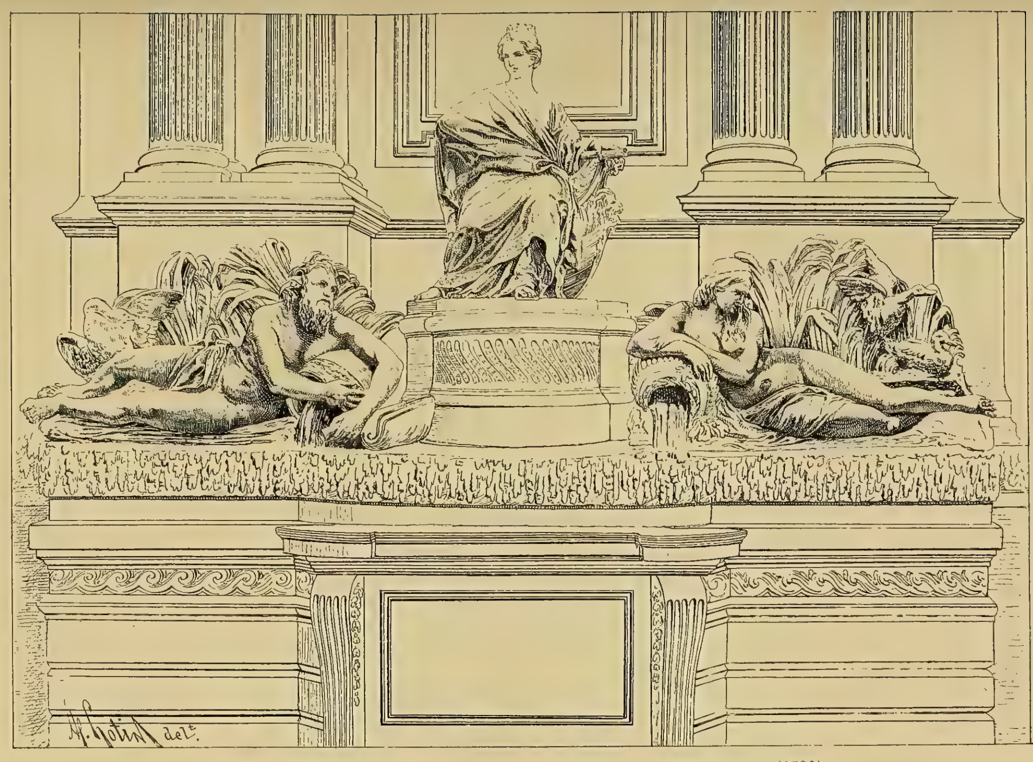
A la suite de cet hôtel était une autre maison possédée par la

1. M. de Villeneuve, en même temps qu'il nous permettait d'admirer ses richesses artistiques, a bien voulu nous communiquer les renseignements historiques qu'il a recueillis sur les anciens hôtels dont il possède des décorations.

famille de Chabrillan où M. de Villeneuve a encore recueilli une fontaine angulaire de salle à manger ornée de trophées et de roseaux en plomb doré. Nous ne saurions indiquer l'emplacement exact d'une maison de la rue Saint-Dominique, d'où proviennent la suite de bas-reliefs de style Louis XVI et les boiseries d'un salon qui ont été réemployées dans la construction du nouvel hôtel de Mme la comtesse de Dampierre, sur le boulevard Saint-Germain. Nous signalerons aussi à titre de curiosité historique, la disparition récente de la maison située à l'angle de la rue Saint-Thomas d'Aquin, dont la devanture était fermée par une grille à pilastres corinthiens avec un écusson et des guirlandes de fer forgé d'aspect curieux [1]. Ce travail de ferronnerie de l'époque de Louis XVI a été transporté à Montargis par le propriétaire de la maison.

Dans la partie de la rue Saint-Dominique qui n'a pas été entamée par le boulevard, existent encore d'anciennes demeures conservant un aspect monumental. Le ministre de la Guerre occupe l'hôtel de Brienne dont le principal corps de logis est orné d'une belle façade à pilastres; vis-à-vis sont les bâtiments de l'hôtel de Lignerac qui, par ses ornements et les mascarons des clefs de ses fenêtres, remonte aux premières années du XVIIIe siècle. Plus loin on rencontre, au n° 53, ce qui reste de la demeure construite pour la princesse de Kinsky et qui avait été entièrement décorée sur les dessins du sculpteur-architecte Cauvet. Tous les ornements de cet hôtel avaient été exécutés avec un goût et une délicatesse incomparables [2]. Les bronzes les plus précieusement ciselés, les porcelaines les plus rares, les meubles les plus riches y avaient été prodigués. Tout fut confisqué et dispersé à l'époque de la Révolution, et les agents du Comité d'échange envoyèrent à l'étranger une des cheminées dont les plaques, sortant de la manufacture de Sèvres, étaient encastrées de bronze doré. La façade donnant sur le jardin et ornée de six colonnes ioniques, a perdu son fronton dont les peintures en grisaille avaient été exécutées par Gibelin. Dans chaque entre-colonnement sont restés des bas-reliefs représentant alternativement des sujets allégoriques et des frises très gracieusement traitées. Le grand salon central du rez-de-chaussée qui servait autrefois de salle de concert, est décoré d'un ordre ionique avec pilastres cannelés et dorés. Au milieu était une cheminée soutenue par des figures de bronze vert supportant des girandoles dorées, qui

1. L'abbé Valentin Dufour, *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, 1890.
2. V. Thiery, *Guide du voyageur et de l'amateur à Paris*, t. II, p. 581.



GROUPE CENTRAL DE LA FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE, PAR BOUCHARDON (1739).

a été remplacée sous le premier Empire. On y chercherait vainement les deux statues d'Apollon et d'Orphée qui remplissaient les niches latérales. Au plafond, Julien de Toulon a représenté l'*Assemblée des dieux dans l'Olympe*. C'est vraisemblablement le seul ouvrage de ce peintre qui ait été conservé à Paris. L'hôtel de Kinsky est, en ce moment, l'objet d'une rénovation complète qui respectera cependant les derniers débris d'une des créations les plus raffinées de l'art décoratif parisien.

Auprès de cet hôtel est la vaste résidence que la princesse de Monaco avait fait élever sur les dessins de Brongnard. Bien qu'elle n'ait subi aucune transformation extérieure, cette demeure ne conserve rien de son ancienne décoration, qui a été modernisée par M. Hope et par les propriétaires qui s'y sont succédé. Il faut se contenter d'admirer la majestueuse disposition de ses façades et les immenses jardins qui l'accompagnent, sans autre espoir de satisfaction artistique. Presque vis-à-vis est situé l'ancien hôtel de Mirepoix dans la façade duquel sont encastrés des bas-reliefs et des frises datant de l'époque de Louis XVI.

La famille de Choiseul avait fait construire sur des terrains dépendant du vaste hôtel de Mailly, aujourd'hui disparu, quatre maisons identiques. L'une d'elles appartenant à M. Chauffard, et située rue de Bellechasse n° 11 *bis*, a gardé un grand salon de l'époque des dernières années du règne de Louis XV, qui est décoré de colonnes dorées et de dessus de portes en stuc à médaillons ovales représentant les Arts.

La rue de Grenelle conserve l'un des monuments qui font le plus d'honneur à la sculpture décorative du siècle dernier. Le prévôt des marchands, Turgot, père du célèbre ministre, ayant commandé à Bouchardon une fontaine publique, cette entreprise lui permit de se montrer aussi habile dans l'architecture que dans la sculpture. Ne disposant que d'une rue étroite, il prit le parti de reculer la façade de l'édifice et d'y dessiner un avant-corps accompagné de deux ailes en retraite, décrivant un demi-cercle. L'avant-corps est orné d'un groupe de trois figures en marbre représentant la *Ville de Paris assise entre les deux figures couchées de la Seine et de la Marne*. Dans les niches de la colonnade environnante sont des statues en pierre symbolisant les *Quatre Saisons*. Au-dessous, quatre bas-reliefs où des enfants complètent ces sujets, sont ciselés avec toute la saveur que le XVIIIe siècle savait donner aux charmes de la jeunesse. Le monument, achevé en 1739, est resté jusqu'ici sans avoir subi d'autre injure que celle

du temps qui s'est montré clément envers lui, bien qu'à plusieurs reprises on ait agité la question de son transfert dans un espace plus large, où il perdrait vraisemblablement une partie de son effet.

Quelques motifs intéressants se montrent sur les façades d'anciennes maisons de la rue. Au nº 15, ce sont les chiffres entrelacés du cardinal de Bérulle, placés au-dessus de deux portes en hémicycle et accompagnés d'une frise à rinceaux. Un large mascaron à barbe et soutenant deux guirlandes de feuilles de chêne, sert de clef au portail de la maison portant le nº 20. Une autre maison (nº 49), construite [1] à l'époque de Louis XVI, et occupée récemment par Mme Smith, possède plusieurs de ces bas-reliefs allégoriques qui étaient alors en grande faveur. Les plus remarquables représentant les *Quatre Saisons*, servent de voussures aux portes d'un grand salon. La devanture de la boutique d'un marchand de vins (nº 36), a conservé sur ses barreaux en fer forgé, l'enseigne *A la petite chaise*, qui remonte au XVIIIe siècle.

Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts occupe le grand hôtel construit par Cherpitel pour le duc de Rochechouart. Cette vaste demeure, qui porte tous les caractères de l'architecture des premières années de Louis XVI, a été modernisée lors de l'installation des services administratifs. On n'y retrouve plus qu'un superbe salon à pilastres corinthiens situé au rez-de-chaussée, dont les ornements dorés sur fond blanc, sont largement traités. Vis-à-vis, une seconde résidence connue sous le nom d'hôtel de la Marche-Conty, est occupée par le ministère du Commerce et des Colonies. La grande cour intérieure a été refaite alors que l'édifice abritait le ministère de l'Intérieur ; seule la façade donnant sur le jardin a été épargnée avec ses pilastres, son balcon et son fronton échancré, au milieu duquel est une figure de la Fécondité entourée de fruits, de fleurs et de deux génies. Les anciens salons de réception du rez-de-chaussée ont été refaits à l'exception d'une pièce décorée de panneaux sculptés et dorés dont les encadrements sont formés par des branchages, et sur les portes de laquelle sont placées quatre peintures de jeux d'enfants dans le goût des dernières années de Louis XIV. On retrouve dans les appartements du premier étage quelques portes et des entourages de fenêtres, débris de l'ancienne décoration qui font disparate avec les tentures de papier peint qui les entourent. Alors que cet hôtel, où se sont succédé tant d'administrations publiques, était

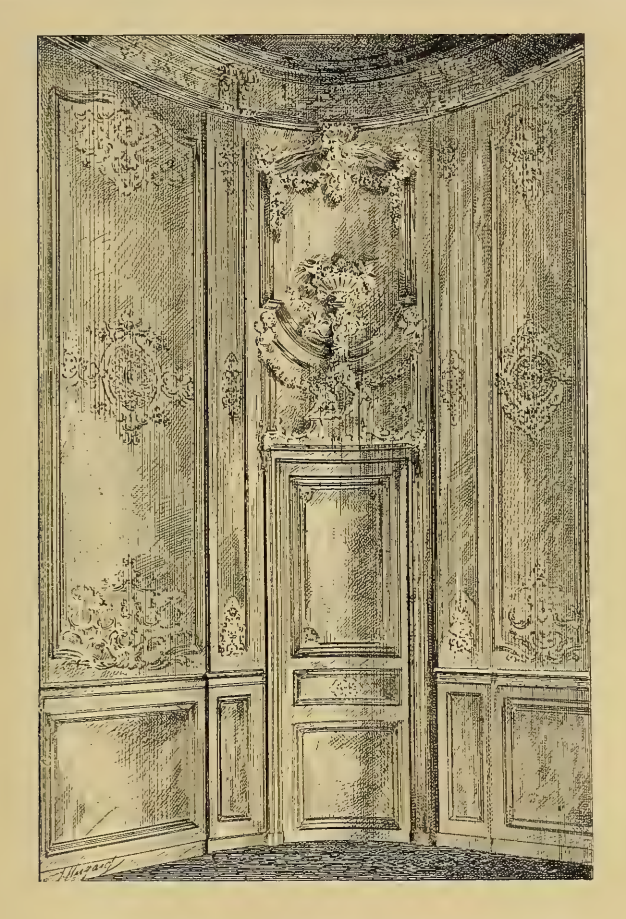
1. V. Lefeuve, *Les Anciennes maisons de Paris*, t. IV, p. 85.

affecté au ministère des Postes, on y a transporté des panneaux de bois sculpté de style Louis XV, provenant de la démolition de l'hôtel d'Armenonville et on en a revêtu les murailles d'une petite salle à manger.

La vente par le Domaine des boiseries sculptées de l'hôtel de Sens, occupé par l'État-major général de la Guerre, a soulevé l'indignation de tous ceux qui portent intérêt à l'histoire artistique de la capitale. Nous ne reviendrons pas sur les péripéties de cette lamentable opération dont nous avons déjà raconté les principaux détails [1]. L'hôtel de Noirmoutiers avait été acquis par Mlle de Sens, fille de Louis III, duc de Bourbon, qui en confia la décoration intérieure à Lassurance, architecte du roi et de Mme de Pompadour. Lassurance, qui semble avoir été élève de Robert de Cotte et de Boffrand, a donné les plans d'un nombre considérable de maisons du nouveau quartier du faubourg Saint-Germain. Il avait un goût tout particulier pour la composition décorative et il semble avoir fait un fréquent appel, pour l'exécution de ses dessins, aux ciseaux exercés de Pineau, de Verbreck et de Vassé. Les lambris de l'hôtel de Sens présentent de grands rapports avec ceux de l'hôtel de Soubise, de l'hôtel de Samuel Bernard et du château de Rambouillet qui appartiennent évidemment à l'école de Germain Boffrand. La porte cochère et les deux façades dans la cour et dans le jardin sont dans l'état où Mlle de Sens les a laissées en mourant (1765); mais on ne saurait en dire autant des sept salons qui composaient l'appartement de réception au rez-de-chaussée. A une époque que l'on ne pourrait préciser, le génie militaire a fait déplacer la majeure partie des boiseries qui les décoraient pour les empiler sous un hangar. Pendant de longues années ces panneaux avaient servi à chauffer le poêle du corps de garde, lorsque le Domaine mit en vente, dans l'année 1889, un premier lot de ce qui restait et qui fut adjugé à un Auvergnat pour une somme minime. Peu de jours après, ces mêmes boiseries passaient successivement des mains du revendeur dans celles de plusieurs antiquaires et elles trouvaient un asile définitif au prix de 12,000 francs, chez un architecte, M. Émile Peyre, amateur passionné de bois sculptés, qui possède une incomparable collection en ce genre, et à l'obligeance duquel nous devons nombre de renseignements précieux sur les richesses artistiques du vieux Paris. L'année dernière apparaissait un second lot faisant suite au premier; — plusieurs panneaux se trouvant ainsi divisés entre les

1. V. *Chronique des Arts,* 1890, p. 20.

deux parts, — mais cette fois l'attention des marchands étant éveillée,



ENCOIGNURE DE LA SALLE A MANGER DE L'HÔTEL DE SENS (ÉPOQUE LOUIS XV).

(État-major général de la Guerre.)

le lot fut adjugé au prix de 8,000 francs à un revendeur qui n'a pu encore s'en défaire.

Après ces actes de vandalisme, on ne doit pas espérer retrouver

de nombreuses traces de la décoration de Lassurance dans l'intérieur. Il n'y reste que deux pièces qui n'ont pas été saccagées. La première, qui sert maintenant de salle de billard, était jadis un vestibule de médiocre étendue. Les bordures des glaces et les encadrements des panneaux en sont gracieusement ornés de guirlandes et de corbeilles de fleurs. Plus importante est une grande salle à manger dont les quatre angles sont arrondis et décorés de trophées. De chaque côté des glaces qui garnissent les parois, on a disposé des panneaux à médaillons au milieu desquels sont sculptés des figures d'animaux tirées des fables de la Fontaine, et qui sont entourés de motifs dessinés dans le goût sobre et exquis de l'école de Boffrand.

Auprès de l'hôtel de Sens, l'abbé de Pompadour s'était fait construire une demeure (nº 142) qui fut plus tard acquise et agrandie par le baron de Bezenval. Ce dernier y avait réuni une précieuse collection de tableaux pour laquelle il avait fait édifier une galerie; il avait chargé en même temps l'architecte Brongnard d'aménager dans les sous-sols une salle de bains, imitant les piscines antiques. Un escalier décoré d'un grand bas-relief représentant le *Bain de Diane*, conduisait à un vestibule sur lequel s'ouvrait une double porte à deux mascarons de bronze. La salle de bain était soutenue par douze colonnes toscanes et terminée par deux hémicycles. Les côtés longitudinaux étaient occupés par deux bas-reliefs de dix pieds de long sur trois pieds et demi de haut, où se déroulaient des scènes mythologiques. Les niches des entre-colonnements abritaient des vases chargés de bas-reliefs. Au-dessus du bassin, un piédestal de forme ovale, d'où l'eau s'écoulait par un mascaron, supportait une statue de naïade couchée; de chaque côté, deux autres vases placés sur des cippes formaient jets d'eau. Cette salle, aujourd'hui abandonnée, a été dépouillée de la merveilleuse décoration pour laquelle Clodion s'était surpassé. Les trois bas-reliefs, la naïade et les vases, ont été transportés au château de Digoine (Saône-et-Loire), par M. de Chabrillan, grand-père de M. le prince de Montholon, propriétaire actuel de l'hôtel.

La dernière demeure de la rue est l'ancien hôtel du duc du Châtelet, construit par Cherpitel, dans le même style que l'hôtel de Rochechouart. Elle sert actuellement de résidence à l'Archevêque de Paris. On y remarque un grand salon de forme circulaire situé au rez-de-chaussée et décoré de pilastres, de trophées et de frises dorées sur fond blanc, dans le style néo-grec du temps de Louis XVI.

La rue de Varennes conserve nombre de maisons et d'hôtels où

l'on relève des motifs intéressants de décoration extérieure. Nous citerons, au n° 19, une grande porte surmontée d'une imposte cintrée et des consoles soutenant un balcon d'un beau style de l'époque Louis XIV; au n° 15, un portail monumental orné de colonnes ioniques de l'époque de Louis XVI; au n° 58 est un grand balcon avec son appui en fer, et au n° 60, une porte Louis XIV surmontée d'un balcon à consoles. Le portail de l'hôtel portant le n° 56, mérite une mention toute particulière à cause de la richesse de sa composition et du goût de ses ornements. Rien de plus délicat que les figures couchées qui remplissent les deux médaillons encadrés de ses panneaux. C'est l'une des portes les plus remarquables de Paris, qui en possède encore de très belles malgré toutes les pertes qu'il a subies; elle a été reproduite plusieurs fois et notamment par M. Daly[1], qui a également gravé la porte du n° 69 et celle du n° 72, toutes les deux datant de l'époque Louis XVI. On voyait autrefois, à l'entrée d'une maison disparue de l'ancienne rue de la Planche, une très belle porte du xviie siècle, ornée de trophées et de guirlandes. Nous ignorons sa destination actuelle, mais il en existe une reproduction à l'hôtel de Behague, dans l'avenue Bosquet.

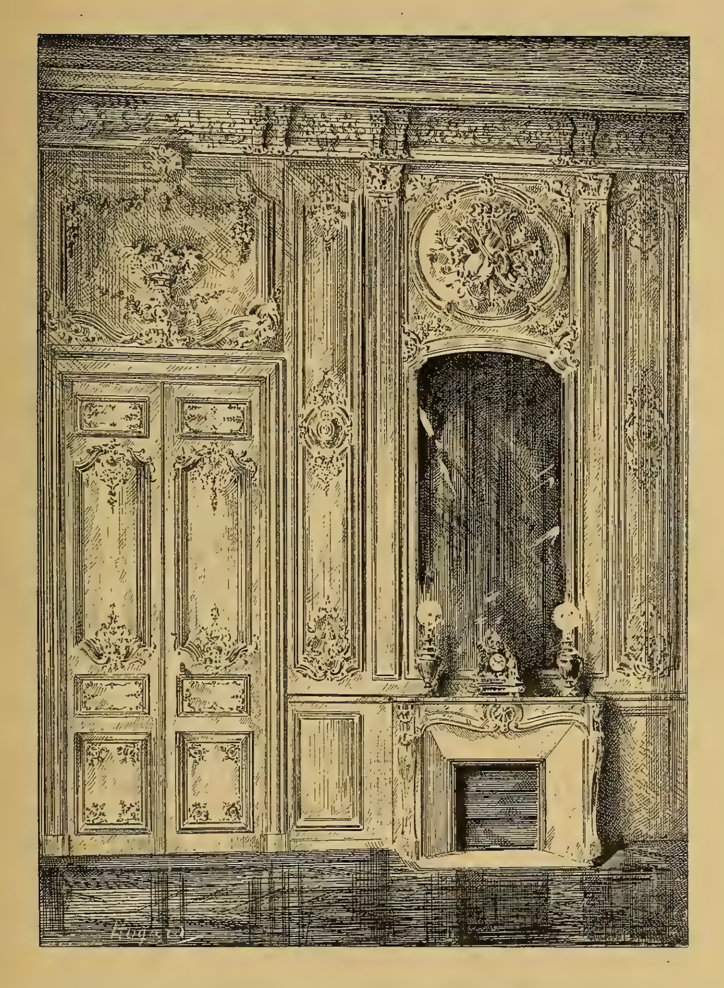
Les somptueux appartements de l'hôtel de la Rochefoucauld-Doudeauville (n° 47), renferment des boiseries dans le beau style du commencement du xviiie siècle, mais comme elles n'ont pas été sculptées pour l'emplacement qu'elles occupent, nous resterons fidèles au programme que nous nous sommes imposé au début, de ne parler des œuvres d'art qu'à l'occasion des édifices pour lesquels elles étaient primitivement exécutées. Nous les réserverons donc pour la description du château de Bercy où elles figuraient autrefois. Le grand hôtel de Matignon, légué à l'ambassade d'Autriche-Hongrie par la duchesse de Galliera, ne satisfait pas toutes les espérances que fait naître sa grandiose entrée et la noblesse de sa façade. L'intérieur a été restauré avec trop peu de respect pour le caractère des ornements dessinés par l'architecte Jean Courtonne et continués par G. Boffrand. Un salon du premier étage décoré de boiseries sculptées, de médaillons et de dessus de porte peints dans le style de Boucher, a seul échappé aux enjolivements de la restauration générale de l'hôtel. Ceux du rez-de-chaussée, qui composent l'appartement de réception, ont été moins heureux. La pièce la plus

1. V. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, pl. 25.
2. *Id.*, t. II, pl. 15, et t. II, pl. 16.

remarquable est un salon ovale, dont les délicieux panneaux et le plafond ont été surchargés d'une profusion de motifs dorés qui viennent compliquer la pureté des lignes tracées par Boffrand. Les personnifications des principales villes d'Italie peintes par Baudry, y remplacent d'anciens dessus de porte du xviiie siècle. Dans un salon voisin, également orné de peintures par Baudry, le centre des panneaux, admirablement fouillés, a été enlevé pour faire place à des incrustations de bouquets en mosaïque de Florence, dont les colorations sourdes font un contraste choquant avec l'or et la couleur blanche des lambris. Les panneaux sculptés et la corniche du plafond de la salle à manger ont été complétés par une succession d'arabesques empruntées aux œuvres de C. Huet, et cette superposition enlève à cette pièce toute son élégance primitive.

L'hôtel du comte Boucher d'Orsay (n° 66), appartenant actuellement à M. le comte Duchâtel, a été en partie démoli pour l'ouverture de la rue Barbet-de-Jouy. Il y reste cependant un grand portail et plusieurs œuvres intéressantes qui rappellent les goûts artistiques du comte d'Orsay, dont la belle collection de statues antiques, confisquée à la Révolution, est presque entière au Musée du Louvre. Au rez-de-chaussée, on voit un remarquable salon de l'époque de Louis XVI, dont la décoration se compose de demi-colonnes accouplées et séparées par des trophées sculptés. Des frontons à consoles et à figures surmontent les portes, dont les panneaux sont enrichis de fleurs peintes, et la cheminée, du plus charmant goût, est en marbre incrusté de cuivre doré. Tout le champ du plafond est occupé par une immense peinture de Taraval représentant l'*Apothéose de Psyché*. La salle à manger est lambrissée de panneaux marqués aux chiffres et aux armes de Louis XIV et de Marie-Thérèse, qui présentent un problème difficile à résoudre. A quelle époque et pour quelle raison cette décoration, qui rappelle celle des appartements du Louvre et de Vincennes, a-t-elle été transportée dans un hôtel de la fin du xviiie siècle? On a démoli, il y a quelques années, l'hôtel de Mazarin, devenu ensuite la propriété des Rohan-Chabot, pour y établir une cité. La porte cochère, dessinée par Leroux, avait été publiée chez Mariette. Les boiseries sculptées qui y étaient placées dans les salons ont été vendues par l'adjudicataire à plusieurs amateurs dont le nom nous est inconnu.

On ne peut rien signaler dans l'hôtel de Castries qui a été saccagé en 1789, si ce n'est le portail et l'architecture de la cour intérieure. L'hôtel de Mlle Desmares, aujourd'hui le ministère de l'Agriculture,



SALLE A MANGER DE L'HÔTEL DE SENS (ÉPOQUE LOUIS XV).

(État-major général de la Guerre.)

a encore été plus maltraité. Jusqu'à ces dernières années, il avait conservé une belle ordonnance extérieure, qu'il a perdue dans les travaux d'agrandissement de cette administration. La décoration des appartements que l'architecte Leroux avait dessinée pour les Villeroy, a entièrement disparu pour faire place à des tentures modernes. Le seul ouvrage artistique survivant est la rampe en fer de l'escalier aux chiffres enlacés de Louis XIV, dont la composition est proche parente de celle de l'ancien palais de Mazarin. Dans la maison voisine dépendant du ministère, l'un des directeurs a son cabinet dans un salon à boiseries sculptées, avec des dessus de porte peints en grisaille qui datent de l'époque de Louis XVI.

La rue de Varennes se termine par une vaste propriété (nº 77) qui, avec les hôtels de Monaco et de Matignon, est l'un des derniers spécimens de ces demeures ayant bien plus l'aspect de châteaux que d'hôtels, et dont la construction n'était possible que dans un temps où le terrain n'avait pas une valeur appréciable. Cet hôtel, commencé en 1729 par l'architecte Gabriel, avec la collaboration du décorateur Aubert, pour M. Peirenc de Moras, fut augmenté considérablement par la duchesse du Maine en 1738. Il appartint ensuite à la famille de Biron, avant d'être acquis par le couvent du Sacré-Cœur. Malgré l'attribution des plans à Gabriel et à Aubert, les dispositions extérieures et intérieures de l'édifice présentent de trop étroites affinités avec le style de Boffrand, pour ne pas supposer que la duchesse du Maine se soit adressée à lui, afin de compléter l'œuvre de ses devanciers. Le principal corps de logis regardant le jardin est surmonté d'un fronton où sont sculptées deux figures allégoriques accompagnées d'enfants, dont la maison de Lebrun, rue du Cardinal-Lemoine, offre la diposition presque identique. Le grand balcon, en fer forgé, est soutenu par quatre consoles d'un beau dessin, entre lesquelles sont placées des têtes de femmes auxquelles on pourrait reprocher une largeur exagérée. Ce corps de logis était primitivement terminé par un comble qui est remplacé par une terrasse écrasante. Jusqu'à ces dernières années, les appartements de l'hôtel de Biron avaient conservé leur décoration du XVIIIe siècle, l'une des plus importantes qui fût à Paris. Malheureusement, la mode de la modernisation vint pénétrer jusque dans l'intérieur paisible du couvent, et un jour la supérieure crut agir au mieux des intérêts de la communauté, en cédant toutes les boiseries sculptées des salons à un particulier qui s'engageait, en retour, à les remplacer par une menuiserie courante, à repeindre et à tendre de papier toutes les pièces. Éclairée sur la

valeur de ce qu'elle cédait, la communauté voulut rompre ce marché, mais ce ne fut qu'au moyen d'une indemnité considérable. Les boiseries ne devaient pas profiter longtemps de cette accalmie. Le bruit de cette cession et de l'expertise qui l'avait suivie, avait attiré l'attention des marchands ainsi que celle des amateurs, et la communauté ne résista pas aux propositions dorées qui lui furent faites. Tous les détails de cette vente ne sont pas connus, mais on sait cependant que ces salons ont été partagés entre plusieurs membres de la famille de Rothschild; six auraient été transportés en Angleterre chez le baron Ferdinand, tandis que le baron Albert, de Vienne, devenait propriétaire d'un salon ovale, et que son cousin le baron Edmond en acquérait deux autres, dont l'un a été disposé pour décorer son cabinet dans l'hôtel qu'il possède au faubourg Saint-Honoré. Deux de ces décorations sont restées en place. La première, bien complète, est un salon orné de panneaux, de pilastres, de portes à encadrements et d'une corniche à médaillons, composés dans le meilleur style de la première période de Louis XV. La pièce qui lui fait suite est de forme ronde et surmontée d'un plafond à voussure. Tout autour règnent des pilastres corinthiens, dont les intervalles présentent des baies cintrées autrefois occupées par des glaces ou des peintures aujourd'hui disparues. Malgré l'originalité de sa disposition, cette pièce ne présente pas le charme et l'unité du salon précédent.

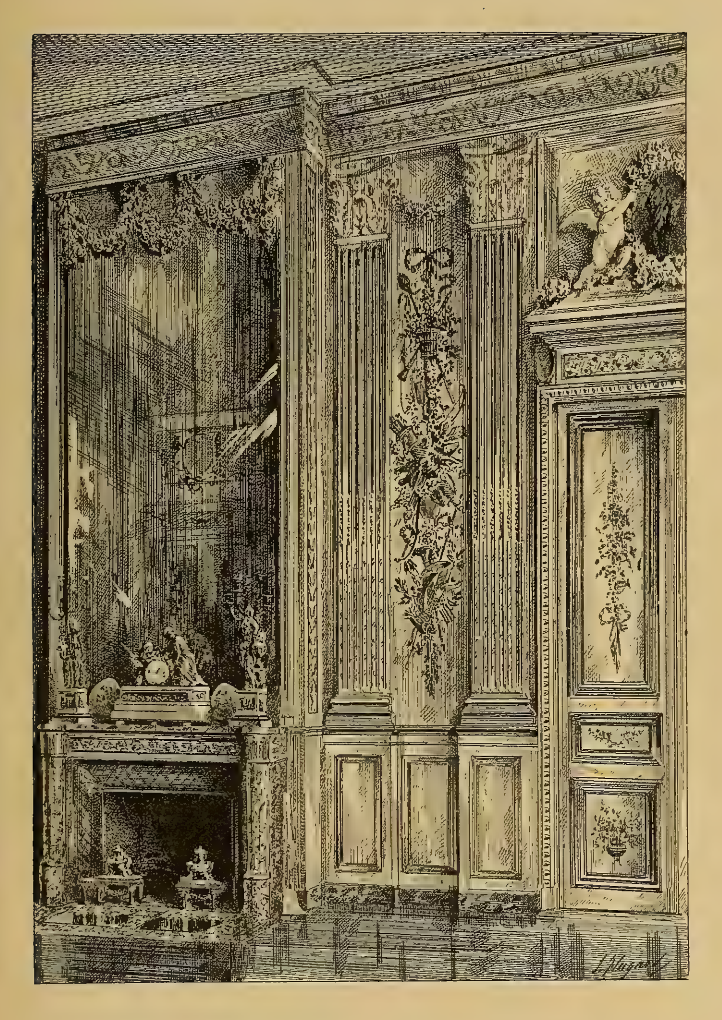
M. C. Daly a signalé, dans la rue Saint-Guillaume [1], une petite porte de l'époque de Louis XV, et une grande porte moulurée à trophées d'armes en haut-relief et à rosace de style Louis XIV, qui ont été démolies il y a quelques années pour faire place à des maisons nouvelles, ainsi qu'un œil-de-bœuf Louis XV, avec un cadre à coquille au-dessus d'un masque d'Hercule, encore en place au n° 22. L'hôtel n° 14 possède l'une des plus belles portes de la capitale, sur les vantaux de laquelle sont sculptés, avec une habileté magistrale, des trophées et des masques du goût le plus délicat. L'hôtel suivant, n° 16, a appartenu à la famille de Mortemart avant de passer aux comtes de Guébriant. Meissonnier en avait dessiné les principaux ornements intérieurs. Dans la rue de la Chaise, la maison n° 3 offre une porte d'un beau profil, ornée d'oves en saillie du style Louis XVI, et celle portant le n° 9, un grand portail de la même époque, dont l'ordonnance est largement dessinée.

1. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, pl. 13 et 27

La longue rue de Sèvres n'est pas sans montrer de nombreuses façades d'anciens hôtels, bien qu'aucune ne se distingue par un mérite exceptionnel. M. Daly a publié la porte d'un salon situé au n° 10[1], qui n'existe plus, dont les sculptures dataient de la belle époque de Louis XIV. Une tradition que nous n'avons pu vérifier, attribue la dénomination donnée au couvent des Oiseaux qui termine la rue, à la décoration peinte d'une salle à manger de la maison, qui appartenait alors au sculpteur Pigalle, et dans laquelle se voyaient des oiseaux voltigeant dans des bosquets. L'hospice Laënnec a remplacé l'ancien Hôpital des Incurables, fondé par le cardinal de La Rochefoucauld, dont le tombeau se voyait dans la chapelle, harmonieuse construction de la première moitié du XVIIe siècle. Ce monument a été transporté dans les nouveaux bâtiments de Saint-Frambourg, à Ivry; il est dû à Philippe Buyster. Vis-à-vis des Incurables, on voit encore la maison à fronton où habitait le bibliophile Gaignières, bien connu par ses belles collections de dessins et de manuscrits français.

La demeure la plus majestueuse de la rue du Cherche-Midi est l'hôtel construit par la comtesse de Verrue, bibliophile et amateur passionné, acquis ensuite par le comte de Toulouse et bouleversé pour servir de conseil de guerre. L'hôtel a conservé son grand portail, une cour à l'aspect majestueux, des clés de fenêtres et des mascarons de bronze dans le style de Louis XIV. La décoration intérieure a totalement disparu et, pour retrouver un souvenir de celle que l'on appelait « la Dame de volupté », il faut s'adresser au n° 8 de la rue d'Assas, où il existe un pavillon qui communiquait autrefois avec l'hôtel de Verrue. On y voit un petit boudoir oblong dont le plafond ovale est décoré d'arabesques sur fond blanc. Aux extrémités de la composition sont deux médaillons peints sur toile et marouflés sur le plâtre, qui sont accostés de chaque côté par des singes se tournant le dos et assis sur des lambrequins à piédestaux reliés par de longues guirlandes de fleurs au motif central. Au-dessous sont deux ornements en forme d'écrans; dans le champ gambadent d'autres singes entourant la rosace médiane. L'encadrement à voussure sculptée représente des scènes drolatiques mimées par des singes. Ce plafond peu connu, qui mériterait les honneurs de la gravure, est peut-être le plus délicat spécimen de singeries que nous connaissions. L'exécution en paraît trop délicate pour Gillot et

1. Voy. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. Ier, pl. 22.



SALON DE L'ANCIEN HÔTEL BOUCHER D'ORSAY (ÉPOQUE LOUIS XVI).

(Appartenant à M. le comte Duchâtel.)

trop serrée pour Christophe Huet; son auteur, dont le nom reste à découvrir, nous semble tenir de plus près que ces deux peintres au grand maître de la fantaisie, à Antoine Watteau.

Nous trouvons, dans les reproductions de M. Daly, le grand balcon et la façade de la maison n° 59 de la rue du Cherche-Midi, ainsi que le dessus de porte et les croisées d'entresol de la maison située au n° 85[1]. L'hôtel de la même rue (n° 11), a conservé les boiseries sculptées d'un salon dont la corniche de plafond offrant aux angles des aigles aux ailes éployées, remonte au règne de Louis XVI. Au n° 18 est un grand portail à cartouches et à consoles de style Louis XV, qui donne accès à un pavillon de la même époque et d'un arrangement original. Vis-à-vis est une enseigne portant la légende « Au Cherche-Midi », où l'on voit un génie présentant un cadran solaire à un homme vêtu à l'antique, dans la manière du siècle dernier.

L'hôtel de Verrue est placé à l'angle de la rue du Regard où les maisons portant les n°s 1, 3, 5, 7, offrent une série de portes sculptées dans le style de Louis XIV, dont quelques-unes sont remarquables. Ces demeures gardent encore, vraisemblablement, leur décoration primitive, mais toutes ne sont pas égalemement accessibles.

Nous nous bornerons à mentionner l'hôtel (n° 3) où se voient une très belle rampe d'escalier et des boiseries sculptées qui doivent être prochainement transportées par le propriétaire dans une maison de campagne située près de Mantes. L'hôtel voisin (n° 5) a également conservé ses anciens lambris. L'hôtel de la Guiche a été récemment transformé en succursale de l'administration du Mont-de-Piété et n'a conservé que la façade du bâtiment principal et un grand escalier. Il y existait de superbes boiseries qui ont été cédées pour 20,000 francs, à un spéculateur et revendues à l'un des membres de la famille de Rothschild pour un prix bien supérieur. On nous a dit que ces panneaux déposés dans un magasin, en attendant leur remploi, avaient été dévorés par l'incendie. L'hôtel de la Guiche était, croit-on, l'un de ceux où Mme de Maintenon élevait les enfants que Louis XIV avait eus de Mme de Montespan. On attribue la même destination à la maison de la rue de Vaugirard n° 125, qui porte le nom d'hôtel de Turenne. Les enfants du roi étaient dispersés dans des demeures différentes et mystérieuses, ce qui peut avoir donné lieu à ces vagues traditions.

1. V. C. Daly, *Motifs extérieurs*, Louis XV, t. II, pl. 20 et 26.

Nous signalerons dans cette dernière rue, la porte monumentale et la belle ordonnance de la cour de l'hôtel (n° 50) construit dans le style de Louis XVI et occupé par une pension de jeunes filles.

Près de là, dans la rue Saint-Romain, on va démolir incessamment un bel hôtel du XVIIe siècle, ayant appartenu à la famille de Choiseul, pour y établir la caisse d'épargne postale.

La princesse de Condé, abbesse de Remiremont, dont on a publié récemment la correspondance avec M. de la Gervaisais, s'était fait construire par l'architecte Brongnard, dans la rue de Monsieur, n° 12, une vaste résidence appartenant aujourd'hui à M. le comte de Chambrun. Les deux côtés longitudinaux de la cour sont ornés de longs bas-reliefs représentant des jeux d'enfants et encastrés dans la muraille. Chacun des deux motifs se répète en formant pendant; au-dessus des portes débouchant dans la cour sont placées trois voussures dont le centre offre un œil-de-bœuf entouré d'une composition trois fois répétée, de figures de femmes et d'enfants. On y voyait autrefois des niches contenant des statues et placées au-dessous des bas-reliefs. Cette décoration unique à Paris ne saurait être donnée à un autre qu'à Clodion dont elle a le modelé et la vie. La répétition des mêmes motifs exécutés en une sorte de stuc durci, montre que l'atelier du sculpteur s'était à peu près converti, pour répondre aux demandes du commerce, en une manufacture de bas-reliefs où l'on tirait de nombreux exemplaires du même modèle. Le rez-de-chaussée de ce grand hôtel conserve une longue enfilade de salons dessinés avec un goût parfait et dont les lignes architecturales en bois sculpté encadrent d'autres bas-reliefs allégoriques gracieusement composés. De l'autre côté du boulevard des Invalides est l'hôtel construit par Brongnard pour le prince de Masserano et habité aujourd'hui par M. le marquis de Clercq. La façade principale, ornée de huit grands pilastres corinthiens, est dessinée dans le même style que l'hôtel de Monaco, autre ouvrage de Brongnard. Ces trois hôtels ont été gravés par Ransonnette [1] dans « les Plans des plus belles maisons construites à Paris ».

Au XVIIIe siècle la mode était aux petites maisons où les grands seigneurs venaient souper. Il fallait qu'elles fussent assez voisines de la ville pour qu'on pût y aller en peu de temps et qu'elles fussent situées dans des quartiers déserts, pour être discrètes. Les agrandissements progressifs de la capitale ont peu à peu rejoint ces retraites

1. Krafft et Ransonette, *Plans des plus belles maisons de Paris*, t. Ier, pl. 39, 61 et 70.

qui se trouvèrent un jour faire partie de l'enceinte habitée. Le faubourg Montparnasse est l'un de ceux qui comptaient le plus grand nombre de ces petites maisons. Il avait été également adopté par les artistes qui y trouvaient des surfaces étendues et à bon marché, pour y construire des demeures.

Les restes d'un pavillon ayant appartenu au duc de Montmorency-Laval se voient au n° 17 de la rue Notre-Dame-des-Champs. La maison était encore intacte il y a quelques années, lorsqu'elle fut acquise par un industriel qui n'a conservé que la façade donnant sur le jardin. Une jolie boiserie de chambre à coucher de style Louis XVI, qui a été démontée à la suite de ces travaux, attend en ce moment de trouver un acheteur. Le duc de Laval possédait près de là, sur le boulevard Montparnasse, une superbe maison de chasse bâtie par Cellerier, dont il ne reste pas de traces[1]. M. Édouard Fournier[2] signale une petite maison du comte d'Artois située au n° 20 du même boulevard, dont les lambris sculptés et les plafonds peints ont abrité depuis une pension. Nous n'avons pu retrouver cette demeure qui est vraisemblablement démolie.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)

1. Id. Krafft et Ransonette, t. I.
2. Édouard Fournier, *Paris-Guide. Les Maisons historiques de Paris.*



NOTE SUR LES MINIATURES ORNANT UN MANUSCRIT

DE LA

RELATION DU VOYAGE D'OUTREMER

DE BERTRANDON DE LA BROCQUIÈRE



Nous devons à la pointe de Jules Jacquemart, dont la mort prématurée nous inspire encore de si cruels regrets, la reproduction d'une des miniatures qui ornent un manuscrit ayant fait partie de la bibliothèque de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. La *Gazette* a eu la bonne fortune de pouvoir acquérir cette planche qui était restée entièrement inédite et qui traduit avec tant d'esprit la finesse de dessin et la couleur de l'original. Le précieux volume[1] dont il s'agit renferme la traduction française de l'Avis directif pour faire le voyage d'outremer, de frère Brochard l'Allemand, travail achevé par le chanoine Jean Mielot en 1457, et le Voyage d'outremer de Bertrandon de la Brocquière, conseiller et écuyer tranchant du duc de Bourgogne, qui mourut à Lille le 9 mai 1459. Ces deux dates nous autorisent à affirmer que le manuscrit conservé à la Bibliothèque a été exécuté vers 1458. La cour de Bourgogne avait fait célébrer à Lille, cinq années auparavant, les fêtes somptueuses du vœu du faisan, qui devaient entraîner les princes chrétiens à une expédition en Orient pour rejeter les Turcs en Asie et pour venger la défaite de Nicopolis.

Les miniatures qui ornent le manuscrit de l'Avis directif et du Voyage d'outremer de notre Bibliothèque nationale sont dues au pinceau de l'un de ces charmants artistes qui florissaient au xve siècle à

1. Bibliothèque nationale, Manuscrits, Fonds français N° 9087.

la cour de Bourgogne et peut-être à celui qui a illustré les Chroniques de Hainaut conservées aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

L'Avis directif placé en tête du volume est orné de quatre miniatures. Dans la première, nous voyons Jean Mielot présentant à Philippe le Bon la traduction faite par son ordre de l'ouvrage de frère Brochard. Dans la seconde, frère Brochard accompagné par un autre dominicain, fait hommage à Philippe le Bel du livre qu'il vient de composer. La troisième miniature nous représente le roi de France partant pour l'expédition contre les infidèles et chevauchant entouré de ses barons. La quatrième est une vue de Jérusalem à vol d'oiseau. En y donnant quelque attention, on peut reconnaître, bien que défigurés, le temple de Salomon ou mosquée d'Omar, l'église du Saint-Sépulcre, la tour des Pisans et le Cénacle.

Les deux miniatures qui sont placées dans la relation du Voyage d'outremer de Bertrandon de la Brocquière offrent un intérêt inégal. L'une d'elles nous donne une vue cavalière de Constantinople occupée par les Turcs : la fantaisie y joue un si grand rôle qu'elle ne mérite guère que l'on s'y arrête. Au contraire, celle que la pointe de Jacquemart a reproduite avec tant d'exactitude et de délicatesse nous offre les détails les plus intéressants : ils nous sont fournis, du reste, par Bertrandon de la Brocquière lui-même. L'artiste a représenté le duc de Bourgogne sortant de l'abbaye de Potières, où il avait établi son quartier général, pendant que ses troupes faisaient le siège de la ville de Mussi-l'Évêque. Bertrandon de la Brocquière, descendu du cheval qu'il avait acheté à Damas, fléchit le genou devant son seigneur et lui offre le volume renfermant la traduction du Coran et l'histoire de Mahomet que lui avait données le chapelain du consul de Venise à Damas. Le personnage qui tient la bride du cheval de Bertrandon est un ouvrier maçon de Bray-sur-Somme, qu'il avait ramené de Pesth.

Bertrandon de la Brocquière nous décrit les costumes qu'il adopta pour accomplir son voyage en toute sécurité. Pendant son séjour à Damas, il avait été en rapport avec Jacques Cœur et d'autres marchands français, vénitiens, génois et catalans. Lorsqu'il leur fit part de son projet de revenir en France par la voie de terre, ils lui représentèrent les périls auxquels il serait exposé et ils lui déclarèrent unanimement l'entreprise irréalisable.

Un marchand génois, Jean de Mina, lui proposa de le présenter et de le recommander à Khodja Borak, négociant notable de Brousse, qui revenait du pèlerinage de la Mecque et était le chef de la cara-



Miniature du XVe Siecle — J. Jaquemart sc.

BERTRANDON DE LA BROQUIERE reçu par PHILIPPE LE-BON
au camp de Mussi l'Evêque

Gazette des Beaux Arts — Imp. Chardon-Wittmann

vane formée par les sujets du Grand Seigneur. Khodja Borak consentit à l'admettre parmi ses gens, mais à la condition qu'il revêtirait le costume porté par les Musulmans. « Incontinent, dit de la Brocquière, ledit Jehan de Mina me mena en une place qu'on nomme Bathsar, là où on vend robes, tocques et aultres besoignes, et y achetay ce qui m'estoit nécessaire touchant cela, c'est assavoir deux robes blanches longues jusques au pié et la tocque de toile acomplie, une couroye de toile et une brayes de fusteine pour ployer ma robe dedans..... et feis faire un paletot de panne blanche, lequel je feis faire tout couvrir de toile, lequel je trouvay après qu'il me fut tres prouffitable de nuit. Et puis alay achater ung tarquais tout blanc tres bien garny. Je achetay aussy une espée... Et après je achetay ung petit cheval que je trouvay tres bon et le feis ferrer à Damas et ne m'y failly riens toucher jusques à Brousse qui furent bien cinquante journées. » Il nous dit au sujet du livre qu'il rapporta au duc de Bourgogne et que ce prince fit remettre à Jean Germain, plus tard évêque de Chalon-sur-Saône et chancelier de l'ordre de la Toison d'or : « Je parlay à ung prestre qui servoit le consul des Venissiens à Damas, lequel disoit souvent messe à l'ostel dudit consul et confessoit et ordonnoit lesdis marchans en leurs nécessitez, auquel aussi je me confessay et ordonnay et luy demanday s'il avoit à parler dudit Machomet. Il me dit que oyl et qu'il savoit bien tout leur alkoran et luy priay bien chierement que ce qu'il en savoit qu'il me le volsist baillier par escript et que je le porteroie à Monseigneur le duc. Il le fist tres volontiers et ainsy je l'apportay avec moy. »

Il est regrettable que Bertrandon de la Brocquière ne nous donne aucun renseignement sur les industries artistiques qui étaient encore florissantes en Orient et surtout à Damas, bien que cette ville eût été incendiée par Tamerlan au commencement du xve siècle. Parmi les voyageurs qui ont précédé Bertrandon de la Brocquière en Syrie, Sigoli se fait remarquer par son enthousiasme pour les produits élégants de l'industrie de Damas. « Il n'y a point dans les quartiers de cette ville, dit-il, une palme de terrain qui ne soit occupée par une boutique : on offre en vente des objets si délicats et si charmants, que si tu avais l'os de la jambe rempli d'or, tu le casserais pour les acheter. »

Damas était renommée au moyen âge pour ses étoffes de soie, pour ses verreries émaillées, pour ses vases en cuivre gravé, incrustés d'or ou d'argent. Nous voyons tous ces objets mentionnés dans les inventaires des trésors des rois, des grands seigneurs et des églises.

Bertrandon de la Brocquière était avant tout un homme de guerre. Son attention ne se porta à Damas que sur la fabrication des miroirs ardents en acier et sur celle des lames de sabre. Belon, qui visita Damas vers le milieu du XVIe siècle, alors que cette ville était tombée sous la domination des Turcs et que son industrie commençait à déchoir, nous donne sur les ouvrages en cuivre et en acier des détails qui méritent d'être rapportés. Il nous dit dans ses « Observations de plusieurs singularitez et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Arabie, etc. » : « Le fer, l'acier et le cuivre y estans apportez d'ailleurs, reçoivent la trempe et la préparation qui les rend plus parfaits. Et de vray sont gens qui sçavent fort bien graver et entailler sur l'acier et sur l'œrain. L'ouvrage en œrain, acier et cuyvre fait à Damas est incontinent enlevé et porté au Cayre et à Constantinople. » Belon nous rapporte également ce fait curieux qui mérite une attention particulière : « Les Vénitiens tiennent un officier en Damas pour le trafic de la marchandise qui est comme un consul, bailli ou baillif. Il meine des artisans de Venise pour s'en servir, car estant homme de réputation, meine un cousturier, cordonnier, barbier, médecin et apoticaire, vestus à la manière de son pays, comme aussi de plusieurs autres mestiers. » Ces derniers mots de Belon nous autorisent à croire que des artisans vénitiens se rendaient à Damas dans le cours du XVe et du XVIe siècle pour se perfectionner dans l'art d'émailler le verre, de graver et d'incruster le cuivre all'agemina. Ce sont, sans aucun doute, ces gens « de plusieurs autres mestiers » qui ont porté à Venise les procédés des arts de l'Orient.

Les villes de la Syrie et de l'Asie Mineure renfermaient au XVe siècle un grand nombre de magnifiques monuments dus à la munificence des princes de différentes dynasties. Bertrandon de la Brocquière n'en mentionne aucun, mais il décrit avec soin les fortifications qui défendaient Hamah, Konia et Brousse. Dans cette dernière ville, il est frappé par la beauté des mausolées des souverains ottomans et par la richesse du bazar où l'on trouvait en profusion des perles et des pierreries, ainsi que de merveilleuses étoffes de soie et de coton. Lorsqu'il prit la route de Constantinople, les marchands génois en la compagnie desquels il voyageait lui conseillèrent, dans l'intérêt de sa sécurité, d'abandonner le turban pour la coiffure des Turcs.

Bertrandon suivit ce conseil qui était excellent et il acheta ce « rouge chappeau hault et une huvette de fil d'arçal » dont nous le voyons coiffé lorsqu'il se présente devant le duc de Bourgogne. Pen-

dant son séjour à Constantinople, notre voyageur rencontra à Péra un individu nommé Piètre de Naples qui lui raconta qu'il était marié dans le pays du prêtre Jean et qu'il y avait accompagné deux hommes envoyés par le duc de Berry; « l'ung estoit un poursuivant, l'autre ung homme de bas estat ». Ils étaient l'un originaire d'Espagne, l'autre du royaume de France, et il y avait deux ans qu'ils étaient morts.

Bertrandon, logé à Galata chez un marchand catalan, visita avec lui l'église des Saints-Apôtres, celles de Pantocrator, des Blaquernes et de Sainte-Sophie où il vit représenter « le mistère des trois enfans que Nabugodonosor feist mettre en sa fournaise ». « Le marchand catalan dit à l'ung des gens de l'Empereur que j'estoie à monseigneur le duc de Bourgongne, lequel me feist demander s'il estoit vray que le duc de Bourgongne eut prins la Pucelle, car il sembloit aux Grecs que c'estoit une chose impossible. Je leur en dis la vérité tout ainsi que la chose avoit esté, de quoy ilz feurent bien esmerveillez. »

Bertrandon accompagna de Constantinople à Andrinople, où le sultan Murad II avait fixé sa résidence, Benedicto da Forli, ambassadeur du duc de Milan Philippe-Marie Visconti. Il traversa avec lui la Roumélie, la Bulgarie, la Serbie et la Hongrie. Il trouva à Pesth quelques-uns des ouvriers et des artisans français que l'empereur Sigismond avait amenés de France et parmi eux un tapissier de haute lisse, natif d'Arras, nommé Clais d'Avion, qui lui donna des lettres de recommandation pour Vienne.

Le cadre de la *Gazette des Beaux-Arts* ne comporte pas l'analyse d'ouvrages tels que la Relation du voyage de Bertrandon de la Brocquière. Il a semblé cependant utile de signaler le mérite et le charme du récit de l'écuyer tranchant de Philippe le Bon et de montrer en même temps avec quel soin, quelle exactitude et quel talent ont été exécutées les nombreuses miniatures qui ornent les manuscrits qui étaient destinés aux bibliothèques des rois et des grands seigneurs. Ces peintures, en nous initiant aux détails de la vie des générations disparues, nous ont aussi conservé les portraits de personnages qui ont laissé une trace dans l'histoire. L'attention des artistes et des archéologues s'est déjà fixée sur plusieurs de ces miniatures; elles ne sauraient être étudiées avec trop de soin, car elles fournissent de précieuses indications sur les personnages qui y sont figurés et sur les artistes qui les ont exécutées.

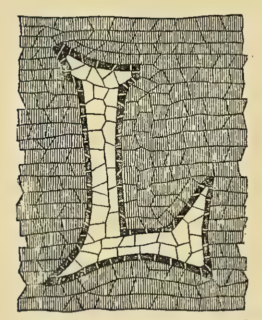
SCHEFER.

LES

NOUVELLES ACQUISITIONS DU LOUVRE

I

UN TRIPTYQUE BYZANTIN EN IVOIRE.



E Musée du Louvre vient d'acquérir pour un prix considérable un admirable triptyque en ivoire byzantin, dans un état de conservation presque parfait, qui, enfoui jusqu'ici dans une collection de province, était demeuré à peu près inconnu de tous. Je ne pense pas qu'il existe un plus ravissant et plus parfait chef-d'œuvre de l'art byzantin à son apogée vers la seconde moitié du xe siècle. C'est une vraie merveille d'art gracieux, élégant, en même temps que plein de noblesse. Les savants conservateurs qui ont fait entrer au Louvre ce joyau, ont bien mérité de tous ceux qui s'intéressent à l'enrichissement de notre grand musée national.

Le triptyque dont je voudrais dire quelques mots aux lecteurs de la *Gazette* était jusqu'ici connu sous le nom de triptyque Harbaville, du nom du distingué amateur d'Arras, mort en 1866, qui fut son dernier possesseur. Ce sont ses héritiers qui viennent de le céder au Louvre. M. Harbaville en avait hérité de son beau-père, M. de Beugny de Pommeras, lequel l'avait lui-même acquis vers les premières années de ce siècle dans des circonstances qu'on ignore. M. de Linas, lui aussi un fort érudit antiquaire d'Arras, mort il y a peu d'années, est le seul qui se soit jusqu'ici occupé de ce bel ivoire dans un très complet et très savant article de la *Revue de l'art chrétien* du mois de jan-

vier 1885 [1]. Dans les premières pages de ce travail auquel je ferai quelques emprunts, M. de Linas a fort exactement indiqué la provenance probable, on pourrait presque dire certaine, de l'ivoire Harbaville. Le triptyque du Louvre a dû être rapporté en France, comme tant d'autres merveilles de l'art byzantin, à la suite de la Croisade de 1204 et du pillage des églises et des palais de Byzance, qui en fut la conséquence. Certainement, alors déjà, il avait dû être remarqué comme un objet d'art tout à fait exceptionnel, digne de faire le grand voyage d'Occident. Arraché par quelqu'un des soldats pillards de Baudouin de Courtenay ou du marquis Boniface de Montferrat au trésor de quelque insigne basilique de la Ville gardée de Dieu, remis, lors du partage officiel des infinies dépouilles constantinopolitaines, à quelque chevalier ou écuyer de l'Artois, il avait été transporté par celui-ci avec mille peines aux rives du Pas du Calais lointain. Très vraisemblablement aussi il avait été presque aussitôt offert par son propriétaire à quelque église ou abbaye en renom des environs. Là, il dut couler de longs siècles d'une existence monotone, de temps en temps, les jours de grande fête, exposé à l'admiration des fidèles. Puis soudain, un jour, il se vit enlevé à ce paisible asile par la tempête révolutionnaire, dédaigneusement négligé par le brutal agent national inventoriant au profit de l'État les produits de cette spoliation universelle, vendu enfin à vil prix à quelque brocanteur auquel a dû l'acheter M. de Pommeras, lui restituant ainsi une immortalité nouvelle. Espérons qu'aujourd'hui ce monument précieux, sculpté il y a neuf siècles et plus aux rives du Bosphore, probablement par quelque moine, obscur artisan de génie, va demeurer pour toujours à l'abri des infortunes.

Le triptyque Harbaville est entièrement couvert sur ses deux faces d'admirables sculptures qui en font tout le prix. Des charnières d'argent, datant de l'époque même de l'exécution, relient entre eux le panneau central et les deux volets latéraux. « Au flanc externe du volet gauche est ménagé un étroit battement destiné à recouvrir la solution de continuité lorsqu'on ferme le meuble. Ce battement est alors maintenu par un taquet également d'argent ciselé, petit objet charmant formé d'un protome de lion et d'un protome de chien adossés, et fixé à la plinthe inférieure [2]. » Enfin, deux petits pitons de même métal, à têtes traversées par un cordon de suspension, sont fixés aux

1. *Anciens ivoires sculptés. Le triptyque byzantin de la collection Harbaville à Arras.*

2. Linas, *Ibid.*, p. 4 du tirage à part.

extrémités supérieures de la plinthe. — Ces menus détails sont fort intéressants. Ils nous montrent que dès l'origine cet objet dut être destiné à être accroché contre une muraille. Bien rares sont les triptyques de cette époque qui sont ainsi munis de leurs plus infimes accessoires tout à fait complets.

Je passe à la description des sujets représentés sur les deux faces du triptyque. Ce sont comme toujours des effigies de saints, accompagnées, suivant un usage presque invariable, d'inscriptions donnant les noms de ces pieux personnages. Mais, cette fois, l'art byzantin n'a jamais rien produit de plus beau en même temps que de plus délicieux. Ces gracieuses et nobles figurines, d'un travail serré bien que plein de souplesse, sont de vraies statues vivantes et pensantes. Les mouvements sont d'une vérité exquise, sans raideur; les expressions si variées, chacune parfaitement accusée, sont extraordinaires de vie, de dévotion, de recueillement sublime; les têtes, si fermement modelées, jeunes ou vieilles, sont bien celles de ces pieux confesseurs, de ces ardents martyrs idéalisés par la souffrance victorieusement subie, par l'espoir des palmes éternelles; les vêtements de guerre ou d'église sont merveilleusement reproduits, également sans raideur aucune; les plis sont d'une étrange souplesse. Avec cela les moindres objets, les petits ornements des costumes, les bordures, les poils de la barbe, les longs cheveux bouclés, jusqu'aux cordelettes des sandales, sont minutieusement indiqués avec les détails les plus fouillés, et ces détails mêmes ne nuisent en rien à l'impression de grandeur qui se détache de l'ensemble. Les plus gracieux maîtres du xve siècle florentin n'ont pas créé de types plus charmants. Où donc, dans ce beau triptyque, pourrait-on relever la plus légère trace de cette froideur qu'on a tant reprochée aux artistes byzantins, et que n'a, en somme, jamais connue leur art alors qu'il était à son apogée, mais seulement lors de sa longue et triste décadence.

Je commence par décrire la face antérieure. Le panneau central est divisé en deux registres par une bande recouverte de fleurs de lis, très finement sculptées, placées alternativement la pointe en bas et en haut. Le registre supérieur porte la représentation certainement la plus souvent reproduite à Byzance, mais qui est ici d'une véritable grandeur : le Christ entre la Vierge et saint Jean qui l'adorent. Ces trois figures sont d'une grâce exquise et d'une parfaite majesté. Il est impossible de ne pas se sentir le cœur plein d'admiration pour l'ouvrier inconnu qui a sculpté ces délicates



TRIPTYQUE BYZANTIN EN IVOIRE, AU MUSÉE DU LOUVRE (Xe SIÈCLE)

merveilles, qui a créé l'attitude de la Vierge pleine d'une si profonde et douce piété. Avec quelle grâce touchante et en même temps quelle complète aisance, la sainte Téotokos incline sa tête souffrante vers son fils adorable. Certes, je le répète, cette suave figure peut lutter de grâce pieuse avec les plus belles créations des vieux maîtres d'Italie, et nous sommes ici à cinq siècles de distance! Saint Jean, de même, se courbe devant son Dieu avec une expression de tendresse infinie. La tête du Précurseur, du Prodrome, comme l'appelaient les Byzantins, est d'un modelé superbe. Son attitude est pleine de sincérité. Le Christ est représenté bénissant à la grecque, tenant un évangéliaire à la couverture d'ivoire, assis dans une cathédrale d'une grande richesse au coussin somptueux. Ses pieds reposent sur un tabouret à arcatures élégantes. De chaque côté de sa tête figure dans un médaillon une ravissante tête d'ange tenant un disque.

Le registre inférieur comprend cinq magnifiques figures d'apôtres reconnaissables aux types si caractérisés que leur attribue constamment l'iconographie byzantine : au centre saint Pierre à la barbe taillée en rond, à sa droite saint Jean Théologue et saint Jacques le Majeur son frère, à sa gauche saint Paul au front chauve, à la barbe bifide, et saint André. Chacun de ces saints personnages tient le volumen ou le codex à la riche couverture.

Sur la plinthe supérieure, parmi des feuilles de vigne, trois petits médaillons contiennent les bustes des saints Jérémie, Élie et Isaac. Ce sont de vrais bijoux. Les noms sont gravés sur la tranche même.

Les faces antérieures des deux volets sont divisées en trois registres dont celui du milieu beaucoup plus étroit. Sur le registre supérieur du volet placé à la droite du Christ on aperçoit deux saints guerriers, les deux saints Théodore, que l'on retrouve si souvent groupés sur tant de monuments byzantins : saint Théodore le Stratilate ou le général et saint Théodore le Tyron, soldat de la légion tyronienne. Leur accoutrement militaire est de toute richesse et de toute élégance. Ils portent la cuirasse à plaques imbriquées et les hautes bottes molles d'origine asiatique. Les moindres particularités du vêtement sont traitées avec une incroyable minutie, et pourtant ces petites figures sont pleines de vie, d'une tournure aisée, d'un naturel parfait. Remarquez le soin avec lequel les épées sont figurées; les gardes, les fourreaux sont représentés dans les plus infimes détails de leur riche ornementation orientale. C'est comme si nous avions sous les yeux les armes mêmes qui ont servi de modèles à l'artiste.

Les deux saints Théodore ont toujours compté parmi les plus

vénérés des saints byzantins. C'était eux avec saint Georges qu'invoquaient les « basileis » et les « stratigoi », à la tête de leurs armées, la veille du combat ou au moment même de la mêlée. C'était leur secours miraculeux qu'ils imploraient contre le Sarrasin impur, sectateur de Mahomet, contre le barbare de Scythie, le Petchenègue pillard, le Khazare ou le Russe féroce. C'était eux que les pieux soldats de Byzance, les fils de la Vierge Toute Sainte, croyaient voir souvent au plus fort de la bataille, montés sur des chevaux d'une éclatante blancheur, menant dans la nuée, au-dessus de leurs têtes, un combat idéal qui amenait infailliblement la défaite de l'ennemi héréditaire. Jean Tzimiscès, le plus hardi peut-être, le plus belliqueux de tous ces belliqueux autocrators de Byzance, précisément un empereur à peu près contemporain de l'époque de ce petit chef-d'œuvre, était un fervent adorateur de saint Théodore le Stratilate. Il lui portait une vénération toute particulière et l'invoquait dans les combats. Dans la bataille, sous les murs de Silistrie, sur le Danube, cette bataille de géants qui vit la fin de la première grande invasion russe en Bulgarie, cette bataille où Sviatoslav et ses terribles fantassins, malgré leur indomptable courage, malgré les victimes humaines par eux sacrifiées par centaines à leurs dieux nationaux, succombèrent sous l'effort des brillants escadrons des Immortels et des cataphractaires byzantins, on vit, à plusieurs reprises, au plus fort de la tourmente, au-devant des bataillons impériaux, un cavalier richement armé, monté sur un cheval blanc, et chaque fois qu'il apparaissait, la victoire hésitante revenait aux mains des soldats orthodoxes. Le soir, l'empereur triomphant, voulant récompenser ce guerrier mystérieux, le fit chercher partout sur le champ de bataille où gisaient vingt-deux mille cadavres russes. Il avait disparu, mais pas un soldat, dit le chroniqueur Léon Diacre qui nous a conservé le souvenir de ces luttes formidables, ne douta que ce ne fût saint Théodore en personne, le glorieux patron du basileus Jean, le mégalomartyr, suivant l'expression consacrée. Jean Tzimiscès fit élever à son saint préféré, en souvenir de ces faits, une basilique splendide dans la ville d'Eukhaneia dont il changea même le nom comme du reste aussi celui de Dorystole (l'ancien nom de Silistrie) en celui de Théodoropolis. Les images des deux saints Théodore, nous dit Codinus, figuraient avec celles des saints Démétrius et Procope sur l'une des six paires de grandes bannières ou « flamoula », qu'on portait deux par deux autour de l'empereur dans les très grandes cérémonies.

Au-dessous des deux saints Théodore, deux médaillons charmants

renferment les bustes pleins de grâce du saint guerrier Mercure, martyrisé pour sa foi au temps de Dèce et de Valérien à Césarée de Cappadoce, et de saint Thomas tenant le volumen. Enfin, au registre inférieur, figurent deux beaux saints à chevelure touffue, à barbe longue, vêtus de longues robes et de tuniques agrafées sur l'épaule droite par une fibule de forme ronde, serrant sur leur poitrine une petite croix; ce sont saint Aréthas, noble du royaume d'Axoum ou d'Éthiopie, qui fut martyrisé le 24 octobre 523 par les Arabes Himyarites, ancêtres païens des premiers disciples de Mahomet, et saint Eustrate, martyr en Arménie, dont le corps est aujourd'hui encore conservé à Saint-Apollinaire de Rome.

La disposition de la face antérieure du volet de gauche est absolument identique : en haut, deux saints guerriers; au centre deux médaillons avec des bustes de jeunes saints d'une finesse parfaite; au bas, deux saints à longue robes tenant la croix. Les deux guerriers sont saint Georges et saint Eustathios. Je ne crois pas qu'il existe de représentation plus gracieuse de saint Georges que celle-ci. Le grand saint asiatique, le bel éphèbe cappadocien, un des plus grands saints de l'Église grecque, est représenté dans son plus riche costume de guerre, tel que le rêvaient les ardentes imaginations orientales, tel que les innombrables chrétiens orthodoxes qui portaient son nom vénéré se le figuraient, combattant pour eux dans les nuées contre les esprits invisibles. Comme le dit fort bien M. de Linas, le dragon et la jeune fille que la légende unit aujourd'hui constamment au nom de saint Georges, ne sont pas d'essence byzantine; ce sont des apports d'Occident. — Saint Eustathios, beaucoup moins connu que son illustre compagnon de registre, est également un saint asiatique.

Les deux bustes médians sont ceux de l'apôtre Philippe et de saint Pantéléimon, le saint Pantaléon des Latins. Celui-là est bien toujours resté un saint presque exclusivement byzantin. C'était un médecin et il est demeuré le patron de la corporation. Né à Nicomédie de Bithynie, dans le vieux thème Optimate, une des provinces les plus grecques de l'empire en Asie, il fut un divin guérisseur, plein de tendresse et de charité, allant de maison en maison soigner les malheureux. Peu de saints furent plus populaires dans la foule constantinopolitaine. C'était le plus renommé de ce groupe de bienheureux dits « anargyres », parce qu'ils méprisaient l'argent et faisaient le bien pour l'unique gloire de Dieu. Un nombre très grand de petits monuments qu'on suspendait au cou, amulettes, phylactères,

« enkolpia », portaient son nom ou le représentaient sous son costume de jeune diacre avec sa jolie tête imberbe et ses cheveux bouclés. Saint Pantéléimon figure souvent aussi sur les sceaux de plomb dont tous usaient à Byzance pour sceller leur correspondance. Les attributs avec lesquels il est constamment représenté sont également reproduits sur notre triptyque : une trousse de chirurgien et une lancette ou une spatule.

Les deux personnages vêtus de robes, du registre inférieur, sont saint Démétrius et saint Procope. Le premier est encore un des plus grands saints byzantins, un de ceux qui, avec saint Georges et saint Nicolas, figurent à eux seuls, sur les sceaux de plomb, bien plus souvent que tous les autres saints du calendrier réunis. Saint Démétrius était le glorieux patron de Salonique, la seconde ville de l'empire, une des capitales chrétiennes de l'Orient, qui s'intitulait par excellence « la ville orthodoxe ». Il y avait été proconsul et y avait été martyrisé sous Maximien. Son corps y reposait dans un somptueux tombeau; c'était un pèlerinage très fréquenté et il s'y faisait de nombreux miracles. Les empereurs, allant en guerre, couraient se prosterner devant le pieux mausolée, invoquant l'aide du saint tout-puissant. Michel IV, ce triste empereur du XIe siècle, avait pour saint Démétrius une dévotion particulière; il lui avait donné le surnom d'*Athlophou*, parce qu'il lui devait ses victoires. Dans les fréquents accès de la terrible maladie épileptique qui le minait, il se faisait fréquemment porter au tombeau du saint. L'église de saint Démétrius existe encore à Salonique. Bâtie au Ve siècle, devenue de suite la métropole de la cité, pillée par les Slaves, les Sarrasins, les Normands, les Francs, les Turcs, dépouillée de tous ses trésors, elle est aujourd'hui la triste mosquée de Kassimich, après avoir été une des merveilles et un des musées de l'art byzantin. Les Turcs permettent encore aux Grecs d'y visiter le tombeau de saint Démétrius, dont, avec leur tolérance accoutumée, ils supportent la présence en ce lieu; ils leur laissent même y brûler des cierges que leur vendent les propres gardiens musulmans de la mosquée. Les murs environnants sont imprégnés de l'huile qui, dit-on, coulait et coule toujours du corps du saint.

Seul, des quatre personnages des registres inférieurs, saint Démétrius lève sa main gauche découverte; les trois autres portent cette main cachée sous les plis du manteau. Saint Procope était *duc*, chef militaire important; encore un saint guerrier qui fut décapité à Césarée.

Le revers du triptyque est, je l'ai dit, disposé comme la face principale; même nombre et même disposition des registres sur les volets.

Le registre supérieur du volet droit présente les effigies de deux saints portant le costume épiscopal, la robe et l'étole chargée de croix. Ils bénissent à la grecque de la main droite et, de la gauche cachée sous le manteau, tiennent un codex à riche couverture. Ce sont saint Basile et saint Grégoire Théologue, deux des plus illustres pères de l'Église grecque. Basile le Grand, orateur plein de grâce et d'éloquence autant que dialecticien redoutable, fut le fondateur, au IVe siècle, dans les solitudes du Pont, d'un monastère devenu le modèle de presque tous ceux qui s'établirent depuis en Orient; il fut le fondateur surtout de l'ordre fameux qui porte son nom, le plus ancien ordre religieux de la chrétienté, cet ordre qui, passant plusieurs siècles plus tard en Italie, devait tant contribuer à la conservation des lettres grecques à travers les tourmentes de la fin du moyen âge. Saint Grégoire Théologue ou de Nazianze, contemporain de Basile, originaire de Cappadoce et pour un temps archevêque de Constantinople, fut, lui aussi, un des plus éloquents écrivains de l'Église orthodoxe. Sur notre triptyque, il est représenté sous les traits d'un vieillard au front chauve. Saint Basile est figuré moins âgé.

Les deux médaillons du registre médian sont également ceux de deux évêques : saint Phocas et saint Blaise. Saint Phocas, évêque de Sinope, subit le martyre sous Trajan. Saint Blaise, évêque de Sébaste, mourut pour le Christ sous Licinius. Ce sont deux saints bien moins connus que les précédents.

Au-dessous d'eux figure un très grand saint, saint Nicolas, évêque, et un bien moins notable, saint Sévérien. Saint Nicolas fut certainement un des trois ou quatre saints les plus populaires de l'empire byzantin. Évêque de Myre en Lycie, il est devenu, on le sait, le patron des jeunes garçons et, avec saint André, un des protecteurs officiels de l'empire russe. Son corps fut transporté à Bari en 1087, par plusieurs négociants de cette ville qui, revenant d'Antioche, l'enlevèrent dans Myre même qu'ils avaient trouvée déserte. Conservé dans une insigne collégiale, il y attire aujourd'hui encore la foule des fidèles et des pèlerins. De tous les saints figurés sur les sceaux de plomb byzantins, saint Nicolas est certes celui dont l'effigie se trouve le plus constamment reproduite sur ces petits monuments. Le grand saint asiatique, le vénéré thaumaturge de Myre pourrait, après la Vierge, passer pour le patron principal de la sphragistique

byzantine. Sur cent sceaux portant au droit l'image d'un saint, cinquante fois pour le moins on peut être certain de retrouver le large chef dénudé de saint Nicolas, sa longue et quelque peu vulgaire figure, au front bombé, aux joues saillantes, à la barbe courte et frisée, aux cheveux également courts et bouclés, couvrant les tempes. Sur notre diptyque, cette tête est quelque peu idéalisée.

Saint Sévérien, mégalomartyr, subit une mort horrible, à Sébastia, sous Licinius.

Le registre supérieur du volet de gauche porte encore deux évêques : saint Jean Chrysostôme et saint Clément d'Ancyre. Saint Jean Chrysostôme est le premier orateur de l'Église grecque. « Sa notoriété, dit M. de Linas [1], est trop considérable pour qu'il soit besoin d'esquisser les principaux traits d'une biographie si répandue ; mais cette tête au front large et dégarni, cette physionomie d'une grave maturité sous un accent d'une ineffable douceur, cette barbe taillée en rond, pourraient bien nous offrir, sinon le portrait authentique du célèbre patriarche de Constantinople, du moins son image approximative avant que des générations de copistes ne l'eussent entièrement dénaturée. » Saint Clément fut décapité dans sa ville épiscopale d'Ancyre sous Maximien.

Les deux médaillons médians sont ceux des saints Cosme et Damien, encore deux saints anargyres, portant les mêmes attributs que saint Pantéléimon, deux saints médecins d'Asie infiniment populaires en Orient.

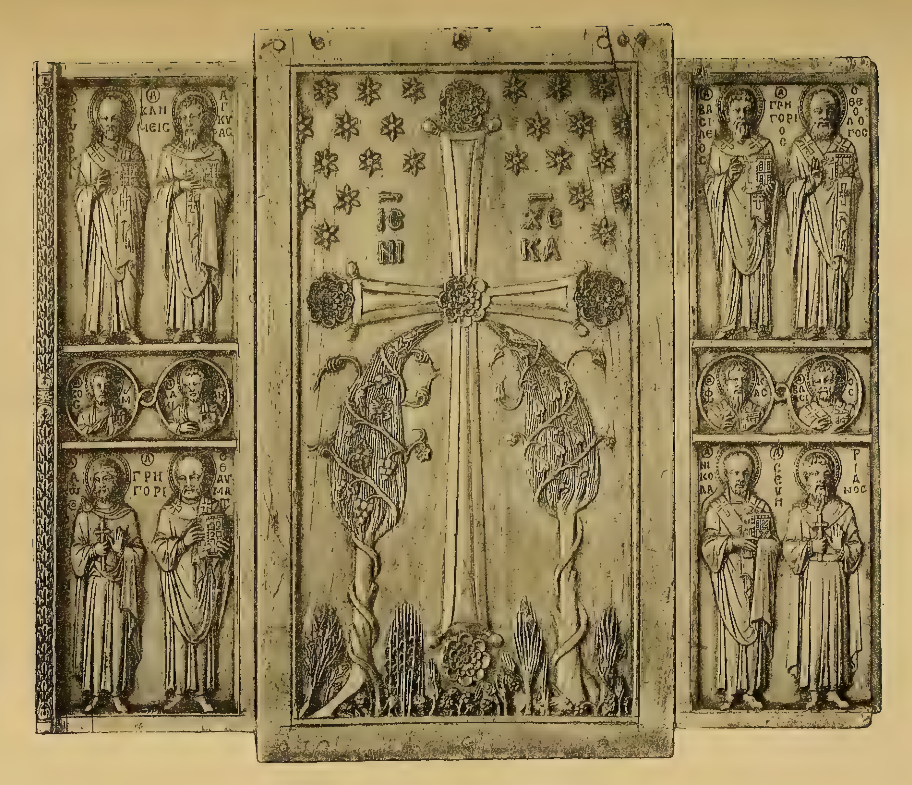
Le dernier registre enfin porte saint Grégoire le Thaumaturge, costumé en évêque, célèbre par ses éclatants miracles et parce qu'il ne fut jamais martyrisé, puis saint Jacques le Perse ou le Persan. M. de Linas a eu raison de faire remarquer que le type de ce personnage est tout à fait étranger et n'a rien de commun avec les types gréco-romains figurés sur le reste du triptyque.

Sur le revers du panneau central est sculptée une représentation allégorique fort belle et fort curieuse. Une grande croix, d'un dessin superbe, à longue hampe, à branches pattées et perlées, ornée au centre et à chacune de ses extrémités d'une fleur à pétales nombreux, occupe le champ. Dans les cantons supérieurs se lisent les sigles traditionnels IC XC NIKA, qui figurent sur tant de monuments de la belle époque byzantine. Un ciel, semé d'étoiles, domine la scène.

1. Linas, *Anciens ivoires sculptés. Le triptyque byzantin de la collection Harbaville, à Arras*, p. 11.

Mais ce qui fait vraiment l'originalité de cet étrange tableau, c'est le ravissant et frais paysage en miniature qui en orne la partie inférieure et dont semble sortir la croix, sorte de représentation du paradis terrestre, fouillis charmant d'arbres et d'arbustes, de touffes de roseaux, d'herbages, de vignes, de fleurs et de fruits, parmi lesquels circulent divers animaux admirablement reproduits. De ce taillis s'élancent deux arbres géants, deux beaux cyprès enlacés, l'un par une vigne chargée de raisins, l'autre par un lierre avec ses baies. Ils viennent accoster et remplir les cantons inférieurs de la croix, en inclinant devant elle leur pointe vers la fleur centrale comme dans une muette adoration. Rien de plus exquis que la manière dont sont rendus ces végétaux et ces animaux. C'est d'un réalisme inimitable ; pour certains détails, il semble que la nature ait été vraiment prise sur le fait et tous ceux qui s'en vont répétant des phrases apprises par cœur, sur cet art byzantin si raide et si conventionnel, éprouveraient une vive surprise s'ils se donnaient la peine d'examiner minutieusement, presque la loupe à la main, ces animaux pleins de vie et de vérité, traités comme des bronzes de Barye. Voyez surtout ces deux lions cachés dans le tronc du cyprès de gauche ; il semble qu'ils aient été copiés sur le vif tant ils sont parfaits de forme et de mouvements. Voyez celui qui rampe à travers les roseaux guettant un lièvre. Jamais on n'a imité de plus près la nature. Des oiseaux d'espèces diverses, posés un peu partout, chantent ou becquètent les raisins et autres baies. J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer que les artistes byzantins du xe siècle excellaient à reproduire les animaux. Sur toute une série de sceaux de plomb qui ont appartenu à des chefs militaires de cette époque, on remarque en particulier des représentations de bêtes féroces qui sont d'une fidélité, d'une élégance, d'une beauté d'exécution tout à fait remarquable. Il n'est plus possible de venir soutenir encore que les artistes byzantins du bon siècle ignoraient l'art de mettre de la vie dans leurs compositions.

M. de Linas s'est longuement essayé à interpréter l'idée fondamentale de ce tableau central qui, d'après lui, représenterait le triomphe de la croix au centre de l'Éden. Mais toute son exposition, fort intéressante, relève plus d'un travail purement archéologique que d'un simple article descriptif pour la *Gazette des Beaux-Arts*, et je me bornerai simplement à reproduire les conclusions du savant érudit. « En haut, dit M. de Linas, l'auteur du triptyque a représenté le firmament semé d'étoiles ; en bas, des animaux, des végétaux,



TRIPTYQUE BYZANTIN, AU MUSÉE DU LOUVRE (REVERS).

des plantes aquatiques qui sous-entendent la présence des fleuves sacrés. Un tel ensemble caractérise assez convenablement l'Éden pour qu'il n'y ait pas lieu de s'y méprendre. La présence des cyprès inclinés est plus difficile à interpréter exactement. Représentent-ils les deux arbres traditionnels du paradis : l'un, l'arbre de vie avec la vigne féconde; l'autre l'arbre de la science du bien et du mal avec le lierre et ses baies impropres à la nourriture de l'homme, et placés le bien à droite, le mal à gauche? C'est ce qu'il est difficile d'affirmer exactement. » Ce type des cyprès abaissant leur cime vers le Christ, représenté en personne ou remplacé soit par la croix soit par un cierge allumé, se retrouve, du reste, fréquemment sur les monuments byzantins de tous ordres. Rappelons encore que le cyprès comme tous les conifères à verdure persistante symbolise la vie future.

Quelques mots pour terminer cet article déjà trop long. Primitivement le triptyque Harbaville n'était pas tel qu'il est aujourd'hui; il était doré et rehaussé de traits rouges. Ce détail important est encore très apparent. Les nimbes étaient cerclés d'un trait au vermillon et la même couleur remplissait le creux des légendes gravées. Ces traces sont fort visibles. Par contre tous les reliefs, sauf les carnations, étaient dorés. Cette disparition de la dorure avec celle de deux insignifiantes baguettes constitue à peu près les seules avaries qu'ait subies ce magnifique ivoire à travers le cours des siècles.

Le triptyque Harbaville est de la plus belle époque de l'art byzantin; il a été incontestablement sculpté vers la seconde moitié du xe siècle. Comme l'a fait remarquer M. de Linas, il suffirait de le comparer au célèbre reliquaire de la vraie croix conservé à la cathédrale de Limbourg et qui est de date certaine, ainsi qu'aux admirables miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris daté de l'an 964 [1], pour demeurer convaincu que tous ces monuments sont du même temps et qu'une même école les a enfantés.

GUSTAVE SCHLUMBERGER.

1. Fonds grec, nº 70.

II.

LE GROUPE EN CIRE DE PIERRE-FRANÇOIS-GRÉGOIRE GIRAUD.



L'HISTOIRE réelle d'un artiste réside avant tout dans le développement de son talent, dans le classement et l'interprétation de son œuvre, dans le dégagement des doctrines que cet œuvre renferme et enfin dans la reconstitution du milieu moral et intellectuel au sein duquel ce même œuvre s'est épanoui. La vie du sculpteur dont nous avons à entretenir les lecteurs de la *Gazette*, à propos du groupe de P.-F.-G. Giraud, donné au Louvre par M. Montenard, est une des nombreuses démonstrations de cette vérité. On ne le comprendrait pas si on l'isolait du petit groupe particulariste dont il dépendait et si on le plongeait, comme une unité sans individualité propre ou collective, dans le grand mouvement d'art si étrangement dévoyé du commencement de ce siècle et dans la banalité d'une école dont il a été le contemporain attristé mais non le servile instrument.

Il s'agit pour nous d'indiquer, — sans pouvoir aujourd'hui traiter complètement la question, — l'existence à Paris, sous la première République, sous le premier Empire et pendant la Restauration, d'un foyer d'art, d'une sorte de petite école théorique représentée principalement par deux artistes homonymes, mais non parents l'un de l'autre. Fondée par eux, la doctrine appliquée ne leur survécut guère. Pendant leur vie, elle fut une silencieuse protestation contre la manière qui entraînait la sculpture française dans un double courant

d'erreurs et lui communiquait l'affadissement de l'atelier de Canova, ou le froid formalisme de l'École de Louis David.

Jean-Baptiste Giraud était né en 1752 à Aix en Provence. D'abord contrarié puis encouragé dans ses goûts, le sculpteur put suivre sa vocation et fut agréé par l'Académie de peinture et sculpture en 1789. Sa grande fortune lui permit, sans avoir ni atelier, ni disciples, ni commandes, de se livrer en amateur à une étude approfondie de son art, à des recherches théoriques, pratiques et historiques, dégagées de l'asservissement du travail journalier. Pendant huit années de séjour en Italie, il fit mouler à grands frais les plus précieux monuments de la sculpture antique et en expédia les plâtres à Paris. Son hôtel de la place Vendôme devint le premier musée historique de la sculpture antique comparée que la France ait possédé depuis les lointaines tentatives de François Ier et de Louis XIV. Ce Musée de moulages faillit même entrer dans les collections nationales et être acheté par le Musée du Louvre [1]. A la mort de son créateur, arrivée le 13 février 1830, il passa, par suite d'un legs, à P.-F.-G. Giraud qui, sans appartenir à la famille de Jean-Baptiste Giraud, avait été son élève, son ami, et devint son continuateur. Nous étudierons d'abord l'atmosphère intellectuelle formée par J.-B. Giraud autour de sa personne. Toute l'explication du talent de P.-F.-G. Giraud découlera de cet examen en même temps que de celui des prédispositions de son tempérament originel.

La réunion de tant d'œuvres d'art, les comparaisons qu'elle permit de faire, les observations qu'elle facilita méritent de fixer l'attention, car elles ne furent pas inutiles à notre pays. Elles ont laissé des traces très appréciables dans notre littérature d'art et, en dépit de mille obstacles, ont exercé une action lente, posthume en quelque sorte, mais certaine dans l'orientation de notre École. C'est dans l'hôtel de la place Vendôme habité par J.-B. Giraud que sont nées, sous l'inspiration du maître du logis, les *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et les modernes*, d'Emeric-David, couronnées par l'Institut le 18 brumaire an IX. L'auteur l'a hautement déclaré dans son avertissement:

1. M. Giraud, dit Clarac (*Revue archéologique* 1846, tome III, p. 139), habile sculpteur auquel on doit le fond des idées exposées dans l'ouvrage sur la statuaire de M. Emeric-David et avec lequel j'étais très lié, m'a souvent dit qu'il regretterait toujours de ne pouvoir montrer, dans sa riche collection de plâtres, *que j'avais espéré faire acquérir par le Musée Royal*, un plâtre de la Vénus qu'il avait perdu dans le transport de l'Italie à Paris et qui offrait la statue (Vénus de Médicis) d'une manière très différente de ce qu'elle est aujourd'hui.

« J'ai été dirigé dans cette partie de mon travail (les principes de l'art statuaire) par les conseils de mon ami M. J.-B. Giraud, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et je satisfais le vœu de mon cœur en rendant publiquement à ce statuaire, consacré tout entier aux progrès d'un art qu'il honore, l'hommage que je lui dois. Les artistes ne s'étonneront pas que j'aie entrepris d'écrire sur les règles d'un art que je ne professe point, quand ils sauront que j'ai été guidé par un aussi habile maître. Les beautés dont je cherche à rendre compte, je les ai reconnues dans la cire et dans le marbre qui s'animent sous ses doigts. C'est lui qui m'a excité à composer l'ouvrage; c'est lui encore, qui, par ses nombreux secours, m'a mis à même de l'exécuter. S'il m'était permis de me glorifier de quelque chose, je dirais seulement que, depuis les premiers jours d'une ancienne et étroite liaison, depuis qu'il étudie son art et que j'ai voulu auprès de lui en connaître la théorie, dans nos recherches à Rome, dans nos conversations au milieu des figures antiques qui enrichissent son atelier, mes opinions furent toujours conformes à ses principes.

C'est par égard pour la modestie de cet ardent et studieux émule des Grecs que je parle aussi brièvement de son talent et de ses ouvrages. »

Les théories de Jean-Baptiste Giraud peuvent donc être presque intégralement connues. Nous n'avons qu'à relire les *Recherches sur l'art de la statuaire* et surtout le chapitre du modelage en cire [1] qui fut toujours préféré par lui à l'emploi de la terre, habitude qu'il transmit à son unique élève. Il professait hautement sa préférence pour les œuvres grecques et, plus habile et plus heureux que ses contemporains, il ne les associait pas, dans une commune admiration, aux produits les plus secondaires de l'art romain. Cette admiration ne l'empêchait pas de rendre justice aux ouvrages des sculpteurs occidentaux depuis l'entrée en scène de l'art chrétien. Emeric-David, qui n'était pas artiste et qui, avant leur grande querelle, puisait auprès de lui l'inspiration dans toutes les choses de l'art, a été plus tard le premier historien de l'art gothique et de l'art français.

De plus, ce musée de sculptures antiques, soigneusement et méthodiquement formé, attira auprès de lui, pendant les trente-cinq premières années de ce siècle, un petit cercle d'artistes, d'amateurs et de savants, originaires pour la plupart de la Provence ou du midi de la France, comme Emeric-David, Granet, le comte de Clarac, le comte de Forbin, auxquels vinrent se joindre plus tard le graveur en médailles Édouard Gatteaux et peut-être Ingres, sans compter les amitiés contractées au cours de nombreux voyages en Italie, sur le terrain international de Rome.

C'est là qu'après la tourmente révolutionnaire, sous l'Empire et

1. Paragraphe VII, p. 134 et 135 de l'édition de 1863.

surtout sous la Restauration, après les restitutions de 1815, s'était réfugié et reformé un groupe d'artistes sans grandes attaches officielles en tant que praticiens, qui n'avaient pas rompu complètement avec les traditions de l'École décriée du XVIII[e] siècle, et qui, épris eux aussi de l'art antique, mais voulant le connaître autrement qu'à travers la froide et conventionnelle interprétation de David, ne consentaient à s'incliner que devant la majesté de l'art grec en personne. La maison de J.-B. Giraud était, en outre et à un autre point de vue, le centre de la colonie provençale à Paris, une émanation en quelque sorte du milieu très artiste et très éclairé qu'avait été la ville parlementaire d'Aix-en-Provence, jusqu'à l'époque de la Révolution, au temps des Fauris de Saint-Vincens et des Bourguignon de Fabrigoules. Là, les vieilles gloires des petites écoles locales n'étaient pas condamnées et proscrites. On osait se souvenir. Le nom de Puget était encore et toujours respecté. On ne craignait pas d'encourager les instincts nationaux ni de protester contre l'embrigadement de l'art et sa plate uniformité sous la férule de David. Les partisans de celui-ci ne pardonnèrent jamais à J.-B. Giraud cette attitude indépendante et frondeuse. La quatrième classe de l'Institut lui demeura impitoyablement fermée ainsi qu'à l'héritier de sa fortune et de ses collections. Leur Salon et leur Musée, — puisqu'ils n'avaient pas d'atelier, — furent mis en quarantaine par les artistes en vogue et les élèves désireux des faveurs officielles et des lucratives protections. C'est là pourtant que P.-F.-G. Giraud, à son arrivée à Paris, était, en sa qualité de méridional, venu chercher l'initiation. Il y avait trouvé bien davantage : une généreuse paternité d'adoption et les meilleurs encouragements à ses dispositions naturelles.

Pierre-François-Grégoire Giraud, né au Luc (Var), le 19 mars 1783, mourut à Paris le 19 février 1836. Il a rencontré un biographe dévoué qui, dans une substantielle notice, a consigné les principaux événements de sa carrière [1]. Envoyé d'abord à Toulon pour y apprendre le commerce, le futur artiste fut ensuite amené par un oncle à Paris pour y continuer son éducation. L'étude de la littérature classique lui fit abandonner celle du commerce, et bientôt la rencontre de J.-B. Giraud décida de sa vocation. Entré chez le sculpteur Ramey, il suivit les leçons de l'École des Beaux-Arts et obtint en 1805 le premier prix d'encouragement, sur le sujet de la *Mort de*

1. Miel, *Notice sur les deux Giraud, sculpteurs français,* 1839-1840, in-8°.

Pallas; mais il ne cessa pas d'être en réalité l'élève exclusif et secret de J.-B. Giraud.

L'année suivante, en 1806, il remporta le grand prix avec un *Philoctète dans l'île de Lemnos.* Son premier ouvrage de pensionnaire, à Rome, fut un *Thésée.* Le modèle en terre, abandonné à cause d'une maladie, fut à peu près détruit par son auteur; il en existerait cependant, dit-on, des moulages partiels. En 1808, il adressa à l'Académie le modèle de *Phalante et d'Ethra.* Outre les œuvres qui ont été conservées et dont on parlera plus loin, il fit à Rome, dans la dernière année de son pensionnat, une statue héroïque de *Triomphateur* et, de retour à Paris, un *Faune jouant avec les serpents sacrés.* Ces deux modèles n'ont pas été traduits en marbre. Rentré en France après un séjour de sept années en Italie, notre artiste épousa sa cousine, fille d'Augustin Giraud. L'ayant perdue, il consacra à sa mémoire ainsi qu'à celle de deux enfants qu'il avait eus d'elle, le monument que nous décrivons plus loin. P.-F.-G. Giraud était d'une nature délicate et maladive, et son activité fut souvent entravée par la faiblesse de sa constitution. Quand il eut hérité de son bienfaiteur, il fit construire une maison au faubourg du Roule pour y recevoir les plâtres de la collection de Jean-Baptiste Giraud. Il existe au Musée d'Aix-en-Provence un buste en bronze, quart de nature, représentant P.-F.-G. Giraud. C'est le n° 2020 du catalogue de ce musée par M. Gibert.

Les ouvrages de P.-F.-G. Giraud sont fort rares. Mais quatre ou cinq sculptures qui subsistent peuvent nous permettre d'apprécier en connaissance de cause le caractère de son talent.

Le *Philoctète* du concours de 1806, qu'on peut voir à l'École des Beaux-Arts, montre clairement que le jeune P.-F.-G. Giraud obéissait en fils soumis à des instincts de race. Les juges du concours ne s'étaient pas suffisamment méfiés du petit élève inscrit pour la forme à l'atelier de Ramey, mais qui cherchait ailleurs des conseils. Le personnage déshabillé qu'on présentait à leurs suffrages avec les attributs du blessé de la légende héroïque leur fit illusion; cependant, il n'était pas issu des formes académiques, appauvries, en quelque sorte géométriques de David. Il descend en ligne droite de l'épique et robuste goujat que Puget a immortalisé sous le nom de Milon de Crotone. C'était afficher à ce moment une généalogie assez compromettante. Il faut noter ce fait tout à l'honneur de l'artiste. Il avait religieusement conservé, même à Paris, même dans l'atelier de Ramey, la naïve impression reçue avec le jour, sur la terre natale. Dès sa première œuvre publique, l'âme sincère de

P.-F.-G. Giraud n'a pas su mentir, alors même que le succès pouvait être le prix du mensonge. Il avoue tout de suite ses origines, ses croyances. Il livre immédiatement le secret de l'enseignement qu'il a reçu dans le milieu à la fois particulariste et patriote, demeuré fidèle aux souvenirs provinciaux. A la barbe des Romains de son jury, il est resté Français, Français quand même et à la manière d'autrefois. Plus tard, quand il voudra, lui aussi, se mesurer avec l'art antique, ce n'est pas au poncif italien qu'il aura recours pour s'inspirer. Il s'adressera directement à la divinité alors incomprise, à la Grèce pure, noble et fière, que les tristes amis de David et que David lui-même, avec ses parti-pris, n'étaient pas capables de connaître, de sentir et d'aimer. C'est le souffle de Phocée la Phénicienne et d'Arles la Grecque qui l'animeront. L'atavisme proclamera en lui l'éternité de ses lois.

Notre Giraud, en effet, a obtenu le prix de Rome; il part pour l'Italie accompagné des vœux de ses camarades qui croient saluer et couronner en lui leur propre et personnel asservissement à l'esthétique courante; il part chargé des recommandations de ses maîtres officiels qui estiment avoir suffisamment armé sa conscience contre les suggestions de la double sirène, la nature et l'antiquité regardées avec d'autres yeux que les leurs. Mais, rassurons-nous, il n'emporte dans son bagage aucun des vulgaires procédés de l'École impériale triomphante; il n'apporte pas de Paris à Rome un moule tout fait dans lequel les impressions qu'il vient demander à l'art antique devront, bon gré, mal gré, se couler. Il ne s'exile pas pour aller chercher ou fabriquer des ancêtres aux héros du maître à la mode et de l'artiste-dictateur.

Il est libre; il n'a pas de mot d'ordre; il ne fait pas partie de la bande qui exploite et domine l'art de son pays. Le Grec qui dormait en lui, et que les leçons de son bienfaiteur ont réveillé, ce Grec de la Provence cherche sur le sol italien tout ce qui est conforme à sa nature. Il se sent attiré par certaines affinités; il entrevoit au delà des Alpes, dans un mélange très complexe d'éléments alternativement directeurs, l'existence d'une Grèce survivante, que la lourde atmosphère de la Rome païenne et de la Rome papale n'est pas encore parvenue à étouffer. C'est la seule expression de l'art antique à laquelle il s'attache et qu'il consente à étudier. Le très remarquable *envoi* qu'il adressa en 1808 de Rome à l'Académie, montre par quel état d'âme le jeune sculpteur est passé pendant son long séjour en Italie. Analysons cet ouvrage.



GROUPE FUNÉRAIRE, EN CIRE, PAR PIERRE-FRANÇOIS-GRÉGOIRE GIRAUD

(Musée du Louvre.)

Phalante et Ethra. — A côté d'un guerrier assis, armé de plusieurs piques et absorbé dans sa douleur, une femme se tient debout et paraît le consoler. Pausanias, l'auteur grec très cité en 1806 [1], auquel l'épisode historique est emprunté, raconte que les Lacédémoniens, ayant envoyé une colonie à Tarente, sous la conduite de Phalante, celui-ci avait appris de l'oracle de Delphes que l'emplacement de la ville devait être choisi lorsqu'il verrait tomber la pluie d'un ciel pur, état atmosphérique nommé par les Grecs *Ethra* (αἴθρα ou αἰθρία). Phalante, profondément découragé par quelques insuccès, se livrait au désespoir, quand sa femme, qui l'avait accompagné, s'associant à son chagrin, lui prit la tête dans ses mains et baigna sa chevelure de ses larmes. Or, la femme de Phalante se nommait *Ethra*. Le guerrier, illuminé soudain, comprit le sens de l'oracle, et, reprenant confiance, il triompha de la résistance de la ville assiégée. Tel est le sujet prétentieux que, pour sacrifier à la mode, le pensionnaire avait choisi comme aurait pu le faire tout autre de ses camarades; mais ce sujet, traité avec une grâce infinie, est traduit par un relief très bas, presque comme une médaille agrandie ou comme certains vases en marbre à destination funéraire de la Grèce, et dans un style inspiré du plus pur hellénisme. Il faut aller voir ce modèle original en cire que possède l'École des Beaux-Arts de Paris, exposé dans la salle Lesouffaché. C'est une œuvre exquise, dont le marbre parut au Salon de 1814 et dont le moulage est conservé au Musée d'Aix-en-Provence, donné par un compatriote de l'artiste, un autre illustre enfant de la famille provençale, un membre du petit cénacle de la place Vendôme, par le peintre Granet. Emeric-David en a parlé dans son *Histoire de la sculpture française* [2]; il a d'ailleurs été gravé tout récemment dans la *Gazette* (Juillet 1890).

Les préoccupations qui avaient agité l'esprit de P.-F.-G.-Giraud tant qu'il fut pensionnaire de l'Académie ne l'abandonnèrent pas chaque fois qu'il revint fouler le sol italien. Il demeura toujours réfractaire aux fatales influences de la froide et basse décadence romaine. Le sentiment intime de la nature ne fut jamais émoussé chez lui par les besoins du pastiche ni par la poursuite d'un certain style, dont le caractère réputé grandiose dissimulait mal, chez ses contemporains, la vulgarité. Le Musée du Louvre possède à cet

1. Chaussard publiait cette année un compte rendu du Salon sous le nom de *Pausanias français*.

2. Édition de 1853, p. 207 et 208, *Sur les Progrès de la sculpture française, depuis le commencement du règne de Louis XIV jusqu'à nos jours.*

égard un monument qui est une véritable profession de foi. C'est un chien, modelé aux environs de Rome, qui avait été exposé en marbre au Salon de 1827, où il fut acheté par l'État.

Couché, la patte gauche repliée en arrière, le chien, qui paraît brusquement arraché à son rêve, dresse nerveusement les oreilles et fronce la peau de son front. Il écoute et semble craindre une surprise ou s'apprêter à exécuter un ordre de son maître. Autour du socle, qui est ovale, se déroule une frise formée de bas-reliefs d'une grande fermeté et d'une grande puissance, affectant le caractère de la gravure en médaille. Ces bas-reliefs symbolisent les principales qualités du chien, la fidélité, le courage, la vigilance et l'agilité. Ils représentent successivement l'animal accroupi près de l'urne funéraire de son maître, combattant et étranglant un taureau, délivrant un enfant au berceau des atteintes d'un serpent qui le menaçait, et, enfin, poursuivant et saisissant un cerf. D'un modelé très précis, très ferme et très délicat, cette sculpture de marbre, qui mesure 0^m,50 de hauteur, est signée GIRAUD F. C'est le n° 345 du catalogue de M. Barbet de Jouy.

Le caractère de cette œuvre est vraiment remarquable. Sa fierté, sa franchise et son accent contrastent avec les habitudes familières à l'École française de ce moment et avec les types usés et déformés à force de généralisation qu'elle affectionnait. La personnalité et l'individualité animales ne sont peut-être pas encore représentées avec l'intensité de vie que leur donnera plus tard un Barye, mais le type du chien braque est traduit déjà avec une grande sincérité et avec une vibrante énergie. Miel, le biographe des deux Giraud, nous apprend que le modèle, comme on s'en aperçoit à certaines particularités, était bien individuel et que le sculpteur, en le reproduisant, n'a pas fait autre chose que le portrait de son chien. La pièce pourrait affronter les plus redoutables comparaisons et soutiendrait la concurrence de quelques-uns des meilleurs objets de la Salle des Animaux au Vatican. Le chien de Giraud fut célèbre dès son apparition. Il avait intéressé tous les artistes. On en fabriqua des réductions en bronze. Une de ces réductions, témoignage de la popularité du modèle, nous est arrivée avec la collection de bronzes léguée au Louvre par Édouard Gatteaux, qui avait été, comme je l'ai dit, un des amis de la colonie méridionale.

Le Musée du Louvre possède en magasin un buste de femme en plâtre — cheveux frisés, robe décolletée —, d'un modelé simple et délicat, qui passait pour être le portrait de madame Langlois, ainsi

que nous l'inférons d'une note au crayon d'Adrien de Longpérier. Ce buste est signé Giraud F. par un trait tracé dans le plâtre. On jugera lors de sa prochaine exposition, qu'il n'est pas tout à fait indigne d'être rapproché des autres ouvrages de notre sculpteur.

Enfin un grand malheur ayant mis l'artiste en face d'une puissante émotion personnelle lui inspira l'œuvre remarquable, le groupe de cire de grandeur naturelle, que le Louvre a reçu en don ces jours derniers. Épuisée, semble-t-il, par les crises d'une maternité laborieuse, couronnée d'immortelles comme l'enfant qu'elle vient de mettre au monde et qu'elle serre fiévreusement contre son sein, la femme du sculpteur dort son dernier sommeil dans l'attitude souple et abandonnée, dans la rêveuse somnolence de l'Ariane du Vatican. Décédé en bas âge et précédemment donné par la morte au malheureux père qui survit à ce triple deuil, un autre enfant est couché à ses côtés, à l'imitation de ces génies groupés par l'art classique autour des personnifications morales représentées par lui.

Ici, cependant, Giraud n'emprunte pas exclusivement ses moyens d'expression à l'art grec. Dans l'agencement des lignes et la disposition des draperies il se rencontre, fortuitement peut-être, avec certains maîtres de la Renaissance italienne, comme Donatello, Michel-Ange, Vecchietta et Francesco di Giorgio. Par certains côtés, cette œuvre semble une réminiscence immédiate et pourtant elle n'est, vraisemblablement, que la preuve d'une sympathie renouvelée à plusieurs siècles de distance et commune pour les mêmes modèles inspirateurs transmis par l'antiquité. Mais il importe de constater que si, par hasard, les principes de la Renaissance italienne n'ont été directement interprétés et invoqués ici par Giraud, ils sont bien loin d'avoir été reniés par lui, dans leurs conséquences les plus hardies, je veux dire dans le retour à la nature naïvement et scrupuleusement interrogée.

Il faut insister sur ce point qui confirme ce que j'ai avancé précédemment. Le caractère gourmé, imposé universellement par l'École officielle, est absolument absent de ce beau morceau de sculpture qui échappait, d'ailleurs, par sa destination, au contrôle de l'opinion dirigeante. L'œuvre témoigne, une fois de plus, de la parfaite indépendance de son auteur, de sa fidélité, aux traditions de l'art français, de sa sincère et involontaire sensibilité en face du fait naturel. L'enfant, qui n'a vu le jour que pour fermer à jamais la paupière, est reproduit avec la vérité et la crudité qui seraient réclamées pour un modèle anatomique, destiné à un laboratoire de chirurgie. Le moulage a dû même être employé et, au moment du décès

de l'artiste, en 1836, les traces de ce moulage ou de ce modelage très serré d'après nature n'avaient pas encore été effacées. Il semble que le père, se dédoublant, avait désiré réserver jusqu'au bout au sculpteur la possibilité d'une suggestion ultérieure de ressemblance. On pourrait croire qu'il n'avait pas voulu toucher à cette cruelle vision d'un moment terrible de sa vie et qu'il prenait un douloureux plaisir à la perpétuer. En tout cas le profond accent de vérité imprimé sur le visage de cet enfant est un fait inouï dans les annales de notre École de sculpture pendant le premier tiers du XIXe siècle. Les plus fiers réalistes du passé, florentins du XVe siècle ou franco-flamands du XIVe, n'auraient pas été plus hardis.

Ce monument, témoin des doctrines et des pensées dont fut animé un groupe, peu nombreux mais très intéressant, d'artistes français, entrera au Louvre pour montrer ce qu'aurait dû être, dès le commencement du siècle, notre art national, si l'école de la place Vendôme avait eu plus de deux représentants, et plus d'influence directrice. Nous aurions pu, à la porte des musées nationaux, attendre avec moins d'impatience l'entrée de Rude, de Barye et de Carpeaux. Nos salles si vides et si froides de la sculpture moderne pour le temps remontant à l'Empire et à la Restauration n'auraient pas été, par suite des commandes de l'État, presque uniquement encombrées et menacées des séniles ou enfantines productions des Milhomne, des Bridan fils, des Callamard, des Caldelari, des Dupaty, etc., etc. L'heure de l'expiation commence à sonner pour ces triomphateurs éphémères. Les vaincus, les dédaignés, les oubliés, les désintéressés ressuscitent. Place à ceux dont l'espérance, comme on lit sur la porte des cimetières, était pleine d'immortalité.

LOUIS COURAJOD.



ANTOINE PESNE

PREMIER PEINTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND

(PREMIER ARTICLE.)



Sur le monument sculpté par Rauch en l'honneur de Frédéric le Grand, et élevé à Berlin sous les Tilleuls, les reliefs et inscriptions ne font mention que de deux représentants des arts plastiques : l'architecte Georg Wenceslaus von Knobelsdorff et le peintre Antoine Pesne. Le choix qu'on a fait de ces deux noms est à coup sûr des plus légitimes, car Knobelsdorff et Pesne sont les deux seuls artistes que le grand Roi ait vraiment chéris, et qui aient été en état d'imprimer le caractère de leur génie au développement de l'art de leur temps. La renommée de Pesne s'appuie en outre sur les nombreux travaux qu'il a lui-même exécutés, à l'instigation de Frédéric, pour les châteaux et les galeries de ce prince. Mais sur sa vie et les travaux qu'il exécuta sous les deux premiers rois de Prusse, Frédéric Ier et Frédéric-Guillaume Ier, il règne en général les idées les plus vagues, tous les historiens modernes s'étant contentés de transcrire sans aucun contrôle les données de Nicolaï et d'autres critiques du siècle précédent. Nous essaierons, dans les pages suivantes, en nous fondant sur une abondante provision de documents d'archives et sur l'étude des peintures de Pesne, dans les châteaux royaux aussi

bien que dans les galeries publiques ou privées, de donner une image exacte de ce peintre, qui a été pendant près d'un demi-siècle et sous trois rois successifs le centre de la vie artistique à la cour de Prusse. Aussi bien, il y a peu d'artistes qui aient eu à représenter d'après nature un si grand nombre de têtes couronnées, et qui aient pu laisser à la postérité les portraits de tant d'hommes et de femmes considérables de leur temps. Ce titre seul suffirait pour donner à Pesne une grande importance historique qui se trouve encore accrue et étendue par son remarquable talent d'artiste. Ajoutons que, en formant à Berlin un grand nombre d'élèves, Pesne a pour ainsi dire donné une existence réelle à l'Académie qui n'avait, à la mort de Frédéric Ier, qu'une existence toute nominale.

I

Antoine Pesne est sorti d'une vieille famille d'artistes parisiens. Son grand-père, l'horloger Guillaume Pesne, était frère du célèbre graveur Jean Pesne, et comptait parmi ses autres frères Robert, désigné en 1678 comme bourgeois de Paris, Étienne, désigné comme peintre, et Henri, désigné comme orfèvre. Ces cinq frères se sont trouvés réunis le 3 avril 1678 pour assister à l'abjuration solennelle du calvinisme qu'a faite, à l'âge de soixante-cinq ans, le dernier nommé d'entre eux, Henri, suivant en cela l'exemple de ses frères. Guillaume Pesne avait épousé Marie Pelletier, dont il avait eu trois fils. Il est mort âgé d'environ quatre-vingts ans, le 1er mars 1699. Son fils aîné, Guillaume, fut horloger comme lui ; le plus jeune, Thomas, né vers 1653, fut peintre, et mourut le 26 novembre 1727, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans, avec le titre de professeur de l'Académie de Saint-Luc. Il avait épousé, le 28 juin 1682, Hélène de la Fosse, fille de l'orfèvre Antoine de la Fosse, et nièce du célèbre peintre Charles de la Fosse. Des nombreux enfants que Thomas Pesne eut de sa femme, un seul doit nous intéresser ici, le fils aîné Antoine, qui est né le 23 mai 1683, et qui, le lendemain de sa naissance, fut tenu sur les fonts baptismaux par son grand-père l'orfèvre Antoine de la Fosse.

De la jeunesse de notre Antoine, nous savons seulement qu'il a été l'élève de son père, et plus tard de son grand-oncle Charles de la Fosse. Son autre grand oncle Jean Pesne, qui n'est mort qu'en 1699, peut également avoir eu de l'influence sur son éducation. Il est sûr

en tout cas que, dans un tel milieu, le sens artistique de l'enfant ne pouvait tarder à s'éveiller, et que, de plus, les grands travaux décoratifs dont s'occupait à ce moment Charles de la Fosse devaient lui fournir une occasion toute spéciale d'exercer sa main et son esprit, et d'acquérir de bonne heure une expérience qui devait plus tard lui être d'un grand prix lorsqu'il eut à décorer les châteaux de Frédéric le Grand.

C'est aux compte rendus des séances de l'Académie de peinture et sculpture que nous devons les premières dates certaines de la vie d'Antoine. Dans sa séance du 31 mars 1703, l'Académie proclamait les peintres Genest et Pesne capables de concourir pour le grand prix de Rome, et posait comme sujet du concours : *Les filles de Jethro insultées par les bergers et défendues par Moïse.* Le jour de Saint-Louis, les tableaux exécutés furent exposés, et le 1er septembre de la même année, la majorité des voix attribua le prix à Antoine Pesne. Pourtant la joie de celui-ci fut de courte durée ; car dans la séance de distribution des prix du 25 février 1704, le protecteur de l'Académie, Mansard, déclara qu'aucun des tableaux ne méritait un prix, et que par suite il n'en serait pas donné cette année-là, afin d'exciter les élèves à plus d'application.

Cette décision, si dure pour Antoine, fut-elle levée, ou bien le jeune homme dut-il à quelque autre protecteur de pouvoir faire tout de même le voyage ? Nous ne savons, mais il est certain que, l'année suivante, nous rencontrons Antoine Pesne en Italie. Il a dû séjourner d'abord à Rome, puis à Naples ; enfin, pris sans doute du désir d'étudier les grands coloristes, il vint se fixer à Venise. Il y exécuta des copies d'après Titien et Paul Véronèse ; en même temps, il commençait à peindre des compositions originales, qui témoignaient surtout de l'influence d'Andrea Celesti. Il s'essayait aussi avec succès dans le genre du portrait : la preuve en est que, en 1707, il reçut la commande du portrait du baron de Kniphausen, œuvre qui devait être le point de départ de ses relations avec la cour de Prusse. En effet, le baron, revenu en Allemagne, montra son portrait au roi Frédéric Ier, auquel le travail de Pesne plut extraordinairement. Il m'a été malheureusement impossible de retrouver cet important portrait : en 1761, il appartenait au conseiller privé Von Hertzberg, et, en 1792, il s'en trouvait encore une réplique dans le château grand-ducal de Schwerin. Ni le tableau ni sa réplique ne semblent plus exister aujourd'hui. D'après la description de Groth, le baron de Kniphausen était représenté en grandeur nature, vêtu

d'une robe de chambre garnie de fourrure, de même que le bonnet qu'il avait sur la tête. Près de lui se tenaient un nègre et un chien lévrier. Si nous nous demandons pourquoi Frédéric I[er] s'est montré



FRÉDÉRIC LE GRAND AGÉ DE TROIS ANS AVEC SA SŒUR WILHELMINE, PAR A. PESNE (1715).

(Château de Charlottenbourg.)

ravi de ce tableau, la description ci-dessus suffira pour nous en donner une première raison. Nul doute que le roi dut être séduit, dans le tableau, par la franche et libre expression de la personnalité du modèle et cette manière toute familière, qui se trouvait en plein contraste avec la manière conventionnelle qui régnait alors à

Berlin. Cette manière tendait, comme on sait, à représenter le plus souvent possible les princes en cuirasses du moyen âge. Frédéric lui-même, avec son goût de la pompe, avait souvent dans ses portraits encouragé cette tendance, et plus tard son fils Frédéric-Guillaume Ier, tempérament avant tout conservateur, se fit presque toujours représenter en cuirasse, ce qui donne souvent une apparence extrêmement baroque à ses portraits, notamment à ceux des dernières années, où la corpulence du roi déterminait de singuliers contre-coups dans la dimension et la forme de la cuirasse dont il était revêtu.

Charmé du portrait de Pesne, Frédéric Ier décida de mander à Berlin le jeune artiste français. Celui-ci, de son côté, n'était pas fâché de répondre à cet appel de la cour du nord ; mais avant de partir, il retourna à Rome, où il épousa, le 5 janvier 1710, Ursule-Anne du Buisson, fille aînée du peintre de fleurs Jean-Baptiste Gayot du Buisson. Cela fait, le jeune peintre se mit en route pour le nord, escorté de toute une caravane que composaient son beau-père, deux sœurs et trois frères de sa femme et aussi le peintre de fleurs Étienne Page, cité par un document comme ayant fait partie du voyage.

C'était une cour éprise d'art et amie du luxe, — trop amie du luxe même, étant données les conditions où elle se trouvait, — que la cour au service de laquelle entrait Antoine Pesne, et dont il devait devenir le premier peintre, avec mille écus de pension, le 6 mai 1711, en remplacement d'Augustin Terwesten, décédé le 21 janvier de la même année. Frédéric Ier se faisait une très haute idée des devoirs de représentation que lui imposait sa nouvelle dignité, et il se montrait avant tout soucieux du développement des beaux-arts, ceux-ci donnant à son amour du luxe l'expression la plus appropriée et la plus complète. Il enrichit de nouvelles forces le groupe, déjà formé par son père, d'artistes mandés du dehors ; en même temps que les grandioses constructions des châteaux de Berlin et de Charlottenbourg, celles de l'Arsenal, etc., avec leurs salles de parade, destinées au développement de la pompe royale, donnaient à ces artistes une abondante occupation. De plus, pour fournir aux arts plastiques un centre et une existence légale et durable, le roi, qui n'était encore alors que prince électeur, fonda l'Académie des Arts et Sciences mécaniques, qui fut inaugurée le 1er juillet 1699, jour anniversaire de la naissance de son fondateur. Le traitement des membres était relativement très élevé, et l'on chercha aussi à réunir par tous les moyens un matériel d'enseignement en excellent état.

Parmi les peintres berlinois contemporains de Pesne et dont il devenait le confrère, aucun n'a eu d'autre importance qu'une importance toute locale. C'est à peine s'il se trouve une histoire de l'art moderne pour citer seulement les noms d'Augustin Terwesten, de Joseph Werner, de Samuel-Téodor Gericke, de Frédéric-Guillaume Weidemann, de Michel Probener, de Gédéon Romandon, de Frédéric-Guillaume van Roÿe, de Peter de Coxcie et des autres. C'est à une histoire spéciale de l'art à Berlin, histoire encore à écrire, que reviendra le devoir de caractériser la part prise par chacun de ces artistes à la décoration des châteaux royaux et les traits distinctifs de leur talent ; étude pour laquelle les nombreux plafonds conservés fournissent, aujourd'hui encore, une très abondante matière.

Quoi qu'il en soit du talent de ce groupe d'artistes, mandés du nord et du midi, de l'est et de l'ouest, et réunis à Berlin par un roi ami des arts, il est sûr que tous étaient animés d'un grand zèle et fort occupés. Le principal objet de leurs efforts était la décoration des salons de parade que le roi Frédéric Ier avait fait construire par Schlüter pour célébrer sa nouvelle dignité royale. Quelle part a prise Pesne dans ces travaux de décoration ? c'est ce qu'on ne peut aujourd'hui établir d'une façon précise. Küster, dans son *Berlin ancien et nouveau*, mentionne un plafond peint par Antoine Pesne dans une galerie ornée de peintures et représentant les actions de Frédéric Ier, et cette mention fait songer à la grande galerie de tableaux du château de Berlin, au plafond de laquelle sont, en effet, représentées les actions de Frédéric Ier ; mais on sait que ce plafond a été peint par Peter de Coxcie. Cependant il est certain que Pesne s'est occupé de travaux semblables : la preuve en est dans une esquisse à l'huile qui nous a été conservée et qui représente la *Fondation de l'ordre de l'Aigle noir par Frédéric Ier*. C'est d'après cette esquisse qu'Anton von Werner a, de nos jours, peint le grand tableau qui décore l'ancienne chapelle du Palais de Berlin, devenue aujourd'hui la salle du Chapitre de l'ordre de l'Aigle noir.

Le tableau de chevalet le plus important que peignit à cette époque Antoine Pesne, est malheureusement perdu : mais tandis que, pour le portrait de Kniphausen, nous devons nous contenter d'une description écrite, de ce tableau de la première période berlinoise nous possédons l'esquisse, conservée au Musée de Berlin, et aussi une bonne gravure de Tanjé; et ces deux pièces suffisent pour nous faire comprendre la haute renommée dont a joui, pendant tout le XVIIIe siècle, cette peinture, comme aussi pour nous faire amère-

ment regretter sa disparition. Le tableau en question représentait le *Commandeur de la garde suisse, baron d'Erlach*, en compagnie de sa femme et de son fils : et le fait que, dès 1711, Pesne fut appelé à exécuter le portrait de ce personnage important prouve avec quelle rapidité il avait su se créer à la cour une situation digne de son talent. Il est impossible de déterminer de quelle façon ce portrait est sorti de la possession de Gotzkovsky, le célèbre marchand berlinois, fournisseur de tableaux de Frédéric le Grand : peut-être est-il allé, avec d'autres tableaux de la collection Gotzkovsky, en Russie, où on le retrouverait aujourd'hui dans quelqu'un des palais impériaux? Le portrait de *Eosander von Gœthe*, le successeur de Schlüter dans la charge d'architecte de Frédéric Ier, a également disparu, et ne nous est connu que par une gravure de Wolfgang; nous devons également à Wolfgang une jolie gravure représentant, d'après un portrait inconnu de Pesne, *Mlle Catherine Élisabeth de Chwatkowska*, devenue par mariage Mme de Manteuffel, et morte le 19 décembre 1712. Parmi les peintures exécutées par Pesne sous le règne de Frédéric Ier, et qui nous ont été conservées, je puis citer seulement, en outre de quelques portraits du roi, une *Cuisinière tenant une poule d'Inde*, du Musée de Dresde, datée de 1712, les portraits du *Colonel de Brion* (1711), au Palais royal de Berlin, et enfin, possession privée, le *Joueur de clarinette* et la *Jeune fille aux fleurs* de la donation Mosigkau : pour ne tenir compte que des tableaux authentiques de Pesne, et ayant une date précise. Toutes ces œuvres, dans leur coloris violent et sombre, témoignent de l'influence italienne, qui, plus tard, s'effacera peu à peu de nouveau sous l'influence française, jusqu'à ce que, vers 1730, concurremment avec les travaux décoratifs de Rheinsberg et le développement du goût rococo, se forme chez Pesne une peinture entièrement claire et toute originale.

L'opinion universellement admise, qui fait de Pesne un membre de l'Académie des Arts et même le directeur de cette compagnie, est fausse, au moins pour cette époque. Pesne n'a rien été de tout cela, parce qu'il a toujours voulu avoir un rôle prépondérant, et qu'il ne le pouvait pas encore à ce moment. Jusqu'à 1732, on ne trouve aucune trace de relations entre Pesne et l'Académie; et même après cette date, comme nous le verrons, ces relations n'ont jamais eu qu'une nature très superficielle, l'Académie n'ayant eu pour ainsi dire aucune importance sous les règnes de Frédéric-Guillaume Ier et de Frédéric le Grand.

II

Avec la mort de Frédéric Ier, en 1713, et l'avènement au trône de Frédéric-Guillaume Ier, l'épanouissement de l'art berlinois se trouva tout à coup arrêté. Il y eut bien toujours un art de cour, mais un art à qui le manque d'appui de la part du roi avait enlevé tout élément de vie. Le premier souci de Frédéric-Guillaume était de remettre en ordre les finances du royaume, compromises par le goût somptueux de Frédéric Ier : à peu d'exception près, la plupart des artistes furent congédiés sans plus de façon, et obligés à chercher à se pourvoir ailleurs. Dans le petit nombre des élus autorisés à rester, nous voyons figurer Pesne, qui continua à recevoir une pension, en vérité réduite, et fut à plusieurs reprises chargé par le roi des commandes les plus honorables. Frédéric-Guillaume Ier était grand amateur de portraits, et, en dépit de son sens de parcimonie, attachait beaucoup de prix à une bonne représentation de sa personne; il aimait, comme on sait, à faire don de son portrait à ceux qu'il voulait favoriser. Lui-même peignait volontiers, notamment dans ses dernières années, lorsque la goutte le faisait cruellement souffrir; on possède toute une série de peintures exécutées par lui dans ces heures de souffrance, et portant régulièrement l'inscription : *In tormentis pinxit F. W. R.* (Friedrich-Wilhem, Rex).

C'est à la fierté paternelle inspirée au roi soldat par son petit Fritz, que nous devons l'un des plus beaux tableaux de Pesne, daté de 1715, et montrant Frédéric le Grand, âgé de trois ans, en compagnie de sa sœur Wilhelmine, la future margravine de Bayreuth. Celle-ci avait invité son frère à cueillir des fleurs avec elle; mais le petit Fritz, à qui son père venait de faire cadeau d'un tambour, répondit dédaigneusement : « Je ne veux pas cueillir des fleurs, je veux battre la caisse. » Ce sentiment militaire du petit prince émut si vivement le cœur de soldat de son père, que celui-ci commanda à Pesne de représenter la scène : et le tambour lui-même est encore conservé aujourd'hui dans le Musée des Hohenzollern. Malheureusement, au grand souci du père, le prince royal ne devait pas garder plus tard, dans ses années d'adolescence, ce goût pour la vie militaire; on sait quels cruels conflits en sont résultés entre le père et le fils.

Peu à peu le renom de portraitiste de Pesne se répandait dans

toute l'Allemagne du Nord, et l'artiste était forcé, de temps à autre, de demander un congé pour se rendre à l'appel de diverses cours princières. C'est ainsi que, vers l'époque où est arrivé notre récit, nous le voyons à la cour de Dessau, où il peint à plusieurs reprises les portraits du vieux prince de Dessau et des membres de sa famille, et où, en collaboration avec le peintre d'animaux Paul-Charles Leigebe, il célèbre sur la toile les chasses du prince. Pendant le séjour que fait à Berlin, en 1717, le tsar Pierre le Grand de Russie, Pesne peint un tableau également perdu aujourd'hui, un portrait équestre du souverain russe, que Nicolaï a pu voir encore, à la fin du siècle dernier, dans le palais de Berlin.

PAUL SEIDEL.

(*La suite prochainement.*)





TH LAWRENCE DEL.

F. C LEWIS SC

LADY GEORGIANA GORDON

Gazette des Beaux Arts

Héliog & Imp Charreyre

LES ARTISTES CONTEMPORAINS

CHARLES KEENE



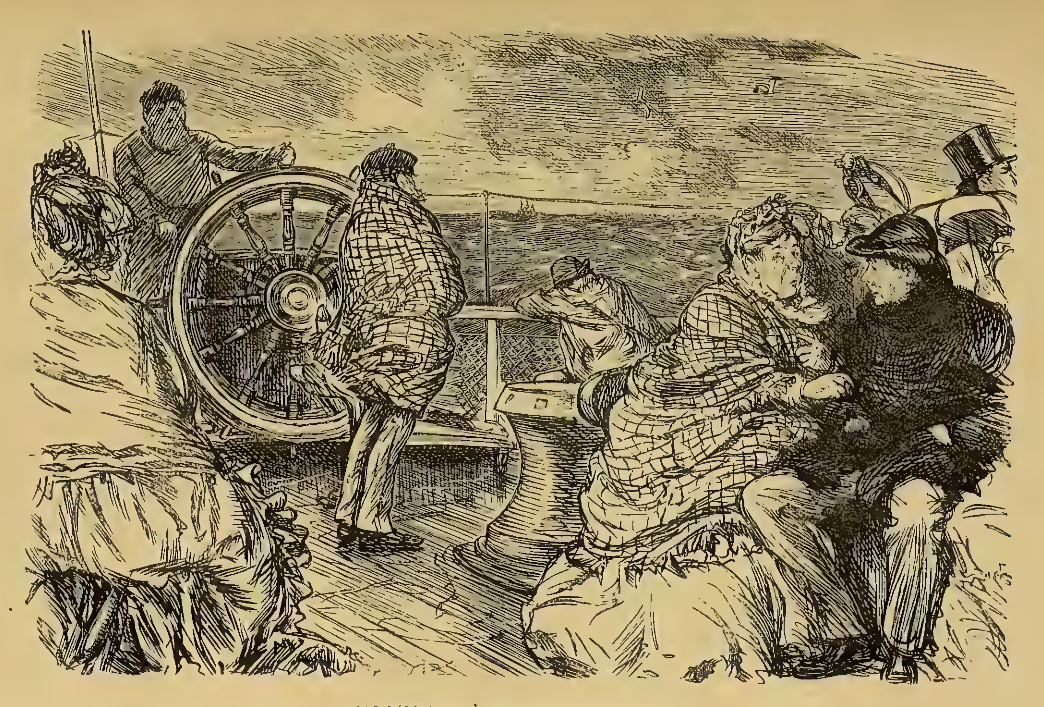
Nous venons de perdre le dernier de la longue lignée des grands *humoristes* du crayon, un artiste qui prendra sa place au premier rang parmi les plus remarquables et les plus complets que l'Angleterre ait produits dans ce genre. Charles Keene a disparu, laissant derrière lui un vide que nous n'avons pas l'espérance de voir bientôt combler. Car si nous avons encore de jolis dessinateurs, et nombre d'amusants comiques — les véritables *clowns* du crayon —, il ne nous reste plus de maître, dans le vrai sens du mot, unissant, comme celui que nous regrettons si amèrement, la merveilleuse justesse du coup d'œil, la notation sympathique et variée à l'infini des types nationaux les plus caractéristiques, à une rare puissance technique capable de triompher de toutes les difficultés de représentation et d'expression, et ne se livrant cependant jamais ni aux tours de force ni aux fantastiques exagérations. Certes, il serait injuste d'oublier que nous conservons encore le vétéran John Tenniel, dont le grand style et les conceptions souvent héroïques font pardonner le manque de souplesse dans le dessin ; mais ce dernier se renferme, comme il s'est presque toujours renfermé, dans le cercle relativement étroit de la caricature ou plutôt de la satire politique, et ne peut donc ici entrer en question.

Il faudra se contenter en cette occasion des plus maigres détails de la vie et de la carrière artistique du grand artiste; car son décès est encore trop récent pour qu'il ait été possible de rassembler et de fondre en une narration quelque peu continue les souvenirs de la famille et des nombreux amis qui s'étaient passionnément attachés à lui, épris de ses grandes qualités de probité touchante, de sincérité absolue, non moins dans la vie que dans l'art.

Charles Samuel Keene naquit en 1823 à Hornsey, dans les environs de Londres; son père était avoué à Furnival's Inn et sa mère originaire d'Ipswich, la vieille capitale du comté de Suffolk, où l'artiste fit du reste son éducation, et qu'il se plaisait à regarder en quelque sorte comme sa ville natale. A l'âge de 19 ans il commença un apprentissage, qui dura cinq ans, chez MM. Whymper, une maison de graveurs sur bois fort connue, s'initiant ainsi au côté pratique du métier, et remplissant encore auprès de ses patrons le rôle de dessinateur, car il leur fournit de nombreuses compositions.

Voici un début qui ne diffère pas sensiblement de celui de son grand devancier Hogarth, mis en apprentissage, on le sait, chez un orfèvre-graveur; et c'est aussi un commencement analogue à celui de plusieurs de nos peintres les plus connus, comme par exemple Sir J.-E. Millais, Frederick Walker, M. Luke Fildes, et bien d'autres encore. Il dessina ensuite pour plusieurs publications hebdomadaires de l'époque, y compris *The Illustrated London News* — journal illustré non moins florissant aujourd'hui qu'alors — et *Once a Week*, qu'il faut surtout consulter, si l'on veut connaître son style dans ses commencements. C'est là qu'il fit paraître les illustrations, dans une manière qui révélait l'influence des premiers Pré-raphaëlites anglais, d'un conte intitulé « A Good Fight » et de deux romans célèbres, « The Cloister and the Hearth », par Charles Reade, et « He would be a Gentleman », par George Merédith.

On a un peu oublié que Keene eut, lui aussi, sa période éphémère de romantisme, et qu'il se montra un instant trop enclin à suivre la trace de ces évocateurs, habiles mais fort peu convaincus, du moyen âge : l'aquarellist eCattermole et son continuateur, Sir John Gilbert. L'influence de la *Pré-raphaëlite Brotherhood*, visible surtout dans les curieux types féminins et les dures lignes des draperies, était plus salutaire; et c'est peut-être par ce style, aspirant déjà au réel et à l'actualité, quoique profondément teinté encore de romantisme, qu'il arriva enfin à sa manière définitive, celle d'un puissant et joyeux naturalisme sans arrière-pensée aucune. C'est presque par un



LES PÉRILS DE L'ABIME, PAR CHARLES KEENE.

(Gravure tirée du « Our People », publiée par MM. Bradbury et Agnew.)

accident qu'il vint à nouer avec le *Punch*, ces relations qui eurent une durée de près de quarante ans et valurent à ce journal la merveilleuse série de plus de six mille dessins, qui renferme le meilleur de son œuvre, et restera son véritable et incontesté titre de renommée.

Un jour, vers les commencements de 1850, il lui vint à l'esprit d'envoyer, de la bien modeste chambre qu'il habitait en face des bureaux du *Punch*, un dessin au *Charivari* anglais, point de mire alors comme aujourd'hui des caricaturistes. Ce dessin fut agréé, et alors Keene, malgré l'hostilité que lui témoigna, paraît-il, dans les commencements, Leech, le grand dessinateur en chef de la maison, s'identifia de plus en plus avec notre premier journal comique, et peu à peu s'y conquit une première place, en prodiguant dans ses pages ses étonnantes études, franches, rondes, et en même temps infiniment subtiles, de la petite bourgeoisie et du vrai peuple anglais, écossais et irlandais. Le premier dessin qu'il signa de ses initiales, depuis si connues, dans le *Punch*, fut une grande lettre U, — montrant un brigand qui tient par la patte l'aigle russe, — qui parut dans le numéro du journal en date du 3 juin 1854. Ce n'est qu'au mois de mai 1889, que, ne résistant plus à la douloureuse maladie à laquelle un peu plus tard il succomba, Keene dut donner sa démission définitive, et se retirer du personnel de la publication à laquelle il avait témoigné, — malgré certains différends auxquels je crois ne pas devoir faire allusion en cette occasion, — une fidélité inaltérable. Il mourut le 4 janvier 1891.

On peut dire, sans exagération aucune, que Keene n'eut d'autres événements dans sa vie bien remplie que ceux qui se rapportaient à sa carrière artistique. Il resta jusqu'au bout un célibataire et un vrai bohème, fuyant à l'excès, — car son art s'en est ressenti, — le monde trop bien peigné au moral comme au physique, et caractérisé par les belles manières, les mouvements et les physionomies de convention, qui ne l'intéressaient guère. Ce ne fut point cependant un solitaire ni un misanthrope ; car il n'aimait rien autant que de se mêler au vrai petit peuple, aux vrais citoyens (*cockneys*) de Londres, de monter sur les omnibus à côté du cocher, d'entrer dans les petites boutiques, voire dans les offices et même les cuisines de la ville et de la banlieue. Ses vrais délassements étaient ses dîners en tête à tête ou en tout petit comité chez ses amis, ses villégiatures dans leurs maisons de campagne, ses promenades peu pressées à travers l'Écosse et l'Irlande. Seul, « le monde », avec sa monotonie de façons élégantes

et sa préoccupation de cacher ou de subordonner autant que possible son côté humain, lui répugnait et lui faisait peur. Il s'est tenu toute sa vie résolument à l'écart de cette société de Londres, qui a été de nos jours, en quelque sorte la Capoue des artistes anglais, trop enclins à se laisser attirer dans son tourbillon agréable, aux dépens



UN CABMAN ET SON CLIENT PAR UNE FORTE CHALEUR, PAR CH. KEENE.

(Gravure tirée du « Our People », publié par MM. Bradbury et Agnew.)

de leur virilité artistique et de leur puissance de travail. Keene, quoique foncièrement bohème dans sa manière de vivre, fut un bohème probe, économe et fuyant les excès de tout genre autant que les conventions et les hypocrisies. Son délassement favori était la musique, qu'il connaissait à fond, comme théoricien sinon comme praticien. Il remplissait avec une assiduité parfaite son emploi de choriste-amateur dans deux grandes sociétés fort connues et fort

sérieuses; — d'abord *Leslie's Choir* et puis *The Bach Choir*, — et s'intéressait surtout à la musique archaïque. Quand vint l'âge et l'affaiblissement de la voix, il eut le courage, pour charmer les loisirs de sa vieillesse, de vouloir apprendre à jouer d'un instrument quelconque. Ne parvenant pas cependant à vaincre certaines difficultés techniques insurmontables à son âge, il eut l'idée comique, quoique fort touchante aussi, de s'attaquer à la cornemuse écossaise (*bagpipes*), formidable instrument dont, au dire des amateurs, il finit par jouer avec beaucoup d'énergie et de *brio*.

On peut le voir, protraituré par lui-même, dans un dessin actuellement à l'exposition de la Fine Arts Society, armé de ses *bagpipes* chéris et s'apprêtant à en écorcher les oreilles d'un ami.

Un des plus grands attachements de ses dernières années était celui qu'il témoignait à un pauvre vieux chien, qui en vint finalement à un tel état de décrépitude qu'il fallut l'empoisonner. Alors son maître, qui lui-même touchait à sa fin, fit porter le cadavre dans son atelier, et là, de son mieux, en fit le croquis : ce fut son dernier dessin, et le seul, peut-être dans lequel perce une note de tristesse.

Quand on en vient à vouloir définir de plus près la personnalité artistique de Keene, en le comparant à ses devanciers et à ses contemporains, c'est plutôt par les distinctions que par les ressemblances qu'il faudra procéder. Keene n'était pas, dans la vraie signification du mot, un caricaturiste, comme Hogarth, comme Daumier étaient caricaturistes; ni à peine dans ce sens plus restreint, dans lequel on pouvait l'appliquer à Richard Doyle et à John Leech. La satire n'était pas non plus son fait, car son tempérament n'avait rien d'âcre ni de mordant, et jamais il ne pouvait se laisser aller à haïr ni même à mépriser les travers et les ridicules qu'il transfigurait de son joyeux sourire, de sa fraternelle sympathie.

Il est surtout l'observateur, doué d'une finesse, d'une intuition et d'une verve qui n'ont pas été surpassées, de la plèbe et la petite bourgeoisie britanniques. Il est l'artiste consommé qui, comme dessinateur expressif et spontané, a connu peu ou point de supérieurs parmi ses contemporains, si ce n'est Adolf Menzel, le merveilleux praticien, le satiriste sans merci, qui est encore la principale gloire artistique de l'Allemagne. C'est un fait assez curieux que ces deux artistes étaient, malgré leurs différences marquées de tempérament et de point de vue, de fervents admirateurs l'un de l'autre : Menzel collectionne les dessins de Keene, et ce dernier se rendit aussi l'acquéreur de plus d'une esquisse du grand peintre allemand. Notre



LE MÉDECIN DE CAMPAGNE : UNE CONSULTATION AU GALOP, PAR CH. KEENE.

(Gravure tirée du « Our People », publié par MM. Bradbury et Agnew.)

maître ne s'aventurait que rarement, et jamais avec un succès complet, dans les sujets dont l'expression complète demandait l'élégance, la beauté plastique, la composition pondérée. Il préférait les types de l'humanité plus franchement caractérisés et ayant les angles et les surfaces moins soigneusement arrondis et aplanis. Quand on voudra savoir comment était fait le vrai peuple anglais entre les années 1850 et 1889, ou à peu près, c'est l'étonnante série de dessins que Keene fit pour le *Punch* pendant cette période, qu'il faudra consulter.

Il a su faire défiler devant nos yeux une suite infinie de types les plus divers et les plus vrais, et les douer d'une singulière vivacité, dépassant même un peu, — comme il le fallait bien pour atteindre son but, — celle de la vie. Qui a jamais réussi à nous montrer, avec une intuition aussi géniale, une exactitude aussi entière, nos cochers de fiacre et d'omnibus, nos *cockneys* de toute espèce, nos domestiques, nos petits perruquiers de la banlieue, notre milice volontaire, nos garçons de café, — avec de fines distinctions entre ceux de Londres, de la province et de la campagne, — nos *highlanders* musculeux et hérissés de barbe, nos besoigneux fermiers irlandais, nos gros négociants enrichis et alourdis de la Cité, nos gavroches du pavé de Londres?

Il faut constater aussi que personne n'a su présenter avec une vérité si fine, avec des dehors aussi peu repoussants, les variantes infinies de l'ivresse, — vice que Keene, quoique lui-même fort sobre, ne regardait évidemment pas comme un des péchés capitaux, — semblable en ceci au grand romancier Thackeray.

Et puis du côté féminin, si nous ne trouvons, à de rares exceptions près, ni la beauté ni le charme, quels types inimitables que ceux de la vieille bourgeoise aux écus, de la cuisinière de bas étage, que les variantes sans fin de la bonne et de la petite servante, de la grosse et majestueuse patronne de l'auberge de campagne, de la commère de village? Ces qualités de l'*humorist* qui sautent aux yeux, le public s'en est réjoui déjà depuis longtemps, mais il a beaucoup trop oublié que Keene est non seulement un admirable amuseur, mais au point de vue de la technique, un artiste de premier ordre. Où trouver, parmi ses compatriotes, un dessinateur ayant cette large maîtrise d'exécution jointe à cette exquise délicatesse où la délicatesse est de mise; ou possédant cette science intuitive des valeurs qui lui permettait, dans un croquis de dimensions relativement exiguës, d'indiquer les vastes espaces aérés, la brise soufflant

sur champs et bruyères, l'atmosphère lourde et humide de la grande capitale? Il compose admirablement à sa façon, sans toutefois s'essayer au genre pondéré et artificiel qui ne pouvait s'allier à son style réaliste et apparemment improvisé. Il voile si soigneusement l'art avec lequel il place ses personnages, qu'on s'oublie à les considérer comme ayant été ainsi placés par la nature. Cette rare qualité de suggérer le mouvement interrompu, le repos qui précède l'action



SEMONCE AU JARDINIER, FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE CH. KEENE.

violente, l'expression fugitive d'une figure, il la possède en perfection ; et cela sans perdre de vue, dans l'effort vers la représentation du momentané, le vrai type, la vraie personnalité de l'individu. Qu'on ne s'imagine pas, parce que le trait sûr, la facture spontanée de l'artiste donnent à ses dessins, — surtout à ceux de la maturité, — en quelque sorte l'aspect d'improvisations, que ces mêmes dessins n'aient été préalablement préparés avec le plus grand souci. Ses carnets, ses portefeuilles, montrent une infinité de figures diverses et plusieurs fois répétées avec variantes, qui ne sont autre chose que des études isolées de figures qui, plus tard, prendront place dans les fantaisies comiques destinées au *Punch*. Les fonds, enfin, — vues de la ville, paysages, ou plages marines, — le préoccupaient beaucoup, et presque toujours il les étudiait séparément et directement d'après la nature, sans vouloir toutefois céder à la tentation de les mettre trop

en évidence dans les ensembles auxquels ils étaient destinés. Il donnait tous ses soins aussi à la perspective, non moins linéaire qu'aérienne, réussissant admirablement, à l'aide de sa parfaite entente des valeurs, à placer et ordonner ses personnages, à leur donner l'enveloppe atmosphérique qu'il leur fallait.

On a blâmé Keene pour avoir manqué d'apprécier la beauté abstraite de la forme et des types humains, le charme des élégances de la vie; et peut-être, avec plus de raison, a-t-on signalé chez lui l'absence totale de l'imagination qui crée et ne se contente pas d'interpréter.

Certes, il n'y avait rien chez lui de la poétique fantaisie d'un Doyle, ni de cette précieuse intuition qui permit à un Randolph Caldecott de faire revivre devant nos yeux la vie vécue des temps passés, et de mêler à ses plus comiques inventions, je ne sais quoi de touchant et de suggestif. Notre artiste était essentiellement un réaliste, — mais un réaliste à l'anglaise, — c'est-à-dire ne voulant envisager son sujet que du côté qui allait le mieux à son génie, et s'abstenant d'en éclairer les aspects contraires ou d'en sonder les profondeurs ténébreuses et inquiétantes. C'était aussi, — si on peut juger l'homme d'après son œuvre, — ce qu'il y a de nos jours de plus rare, soit en art, soit en littérature, un véritable optimiste, acceptant l'existence sans arrière-pensée aucune, et trouvant que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Nulle part on ne découvre chez lui cette révolte, cet amer désenchantement qui perçaient presque toujours chez Gavarni, ni cette rêverie mélancolique qui était un des traits les plus touchants de Caldecott. Keene est un des rares mortels d'aujourd'hui qui n'aient jamais souffert de ce mal du siècle, qui est un élément de l'air même que nous respirons, une maladie, — si l'on veut, — donnant sa couleur spéciale à ce que produisent même les récalcitrants qui repoussent le plus dédaigneusement son influence.

Il y a gagné une sérénité parfaite, une puissance d'observation objective que rien ne vient altérer, une simplicité qui accepte sans arrière-pensée les hommes et les choses comme ils sont. Il y a perdu peut-être le don d'émouvoir profondément, de montrer les raffinements, les inquiétudes, les mélancolies qu'un autre tempérament, une autre personnalité aurait peut-être su retrouver dans cette même humanité, dont il a, avec une puissance et une sympathie si rares, montré le côté de franchise, de vigueur et de bonhomie réjouie.

Il convient d'ajouter que nul ne peut apprécier à leur vraie

valeur les éminentes qualités artistiques du maître, qui n'a vu et étudié les dessins originaux à la plume et à la mine de plomb, qui ont servi de base aux illustrations si connues du *Punch*. Le public est à même de les admirer à l'aise pour la première fois dans la collection, choisie dans les portefeuilles de l'artiste, et dans ceux de son frère, M. Henry Keene, qu'on peut actuellement voir réunie dans une des galeries de la Fine Arts Society de Londres[1].

CLAUDE PHILLIPS.

1. Les éditeurs du *Punch*, MM. Bradbury, Agnew et Cie ont publié, dans un bel album portant le titre « Our People », un recueil de plus de quatre cents dessins de l'artiste, choisis entre les plus caractéristiques parus dans ce journal. C'est à ce recueil que sont empruntées quelques-unes des illustrations de notre article obligeamment mises à la disposition de la *Gazette* par les éditeurs. Ce n'est là cependant, qu'une faible part de ce que Keene a fait paraître, et nous conservons l'espérance de voir publier par ces mêmes éditeurs, plus d'un recueil faisant suite à cette précieuse collection.





BIBLIOGRAPHIE : **Les Chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam** [1].

Nous avons donné ici même notre opinion sur le nouveau Musée Royal d'Amsterdam. Malgré les réserves que nous avons exprimées, et qu'un examen plus approfondi n'a point modifiées, sur l'architecture un peu tapageuse de cette énorme bâtisse, sur le goût souvent contestable qui a présidé à la décoration des salles et sur l'installation défectueuse de quelques-uns des principaux tableaux, et notamment de la *Ronde de nuit,* il est certain qu'un si grand effort ne devait point être perdu pour la mise en valeur de cette galerie célèbre, doublée par l'adjonction de plusieurs collections importantes, telles que le Musée Van der Hoop, et portée au total plus que respectable de 1,200 tableaux. Il est certain, dis-je, qu'un si magistral déploiement était tout au profit de la gloire des artistes hollandais et de la renommée de cette merveilleuse École sortie des brumes du Nord et des intimes aspirations d'un peuple libre, persévérant et fort. L'opinion des amateurs, des artistes et de tous ceux qui ont une intuition délicate de l'art n'avait pas besoin d'un tel luxe de mise en scène pour apprécier la grandeur originale, la savoureuse maîtrise et l'impeccable bonne foi d'un Frans Hals, d'un Metzu ou d'un Ostade. Quant à Rembrandt, il émergeait des petites salles sombres de la Trippenhuis comme un fulgurant éclair. Un demi-jour bienfaisant y palliait les blessures de certaines œuvres. Pour le grand public, au contraire, pour les gens pressés, pour ce flot incessant de touristes que les chemins de fer déversent sur Amsterdam, le Rijks-Museum de M. de Cuyper, avec ses colonnes de marbre, ses dorures et ses longues salles abondamment éclairées, semble avoir été la cause d'une véritable révélation des splendeurs de l'art néerlandais. On ne saurait nier, d'ailleurs, que le nouveau Musée, étoffé de ses larges accroissements, ne donne à présent une idée à peu près complète de l'histoire de l'École des Pays-Bas, depuis ses origines, au XVIe siècle, avec Dirck Bouts, Geertgen Van Saint Jans et Jacob Cornelisz d'Amsterdam, ce maître vigoureux et personnel qui a illustré la *Passion*

1. Les *Chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam,* publiés par M. Bredius ; traduction française de M. Émile Michel, Munich, Franz Hanfstaengl, éditeur, 1 vol. in-folio, publié en 15 livraisons illustrées de 75 héliogravures hors texte et de 50 héliogravures dans le texte. Prix de l'édition ordinaire : 150 francs ; éditions de luxe : 275 et 225 francs.



Adrien Van Ostade pinx — Heliog. Franz Hanfstaengl

LA HALTE DES VOYAGEURS

(Rijks-Museum d'Amsterdam)

Gazette des Beaux Arts — Imp. Fr. Hanfstaengl

d'Alardus (Dodo Petrus, 1523), depuis Pierre Aertsen et Van der Voort, jusqu'à Cornélis Troost et aux décadents de la fin du XVIIIe siècle.

L'œuvre nationale récemment accomplie devait trouver son naturel complément dans la publication monumentale que vient de terminer M. Bredius, l'éminent historien de la peinture hollandaise, aujourd'hui conservateur du Mauritshuis à La Haye, aidé du concours de l'habile éditeur-photograveur de Munich, M. Frans Hanfstaengl. La *Gazette* a déjà loué les travaux de cette excellente maison à propos d'une publication récemment éditée sur le Musée de Brunswick. Rien n'a été épargné pour faire des *Chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam* un ouvrage hors de pair et réellement définitif. Faire l'éloge du texte de M. Bredius serait superflu : nul n'offrait en la matière une compétence aussi éprouvée, nul ne connaissait mieux que lui les arcanes de la peinture hollandaise; ses travaux font autorité. Mais M. Bredius est non seulement un érudit de premier ordre, c'est aussi un critique d'une rare finesse de goût, un esprit sagace et ferme. Tout en décrivant les trésors du Musée d'Amsterdam, il trace un ample et solide tableau de l'histoire artistique de la Hollande et de ses branches multiples, jusqu'ici confusément définies : école d'Amsterdam, école de Haarlem, école de Delft, école d'Utrecht, etc. Grâce à la belle traduction de notre collaborateur et ami, M. Émile Michel, chargé de l'édition française du livre de M. Bredius, nous avons pu nous plonger avec délices dans le commeree de ces maîtres adorables, naïfs et puissants, qui ont foisonné, pendant un siècle et demi, sur cet heureux coin de terre et qui ont hardiment préparé l'affranchissement de l'art moderne. Combien le voyage devient instructif en semblable compagnie ! C'est le résumé de la science. M. Bredius est au courant des plus minimes découvertes; il lui suffit d'un mot, d'une note, pour élucider un point de controverse et donner le fin du fin de la biographie d'un artiste. Tout dans cette savante étude est à lire avec soin et à méditer.

Il faut recommander surtout ce qui a trait aux tableaux de corporations, l'une des formes préférées et des plus saisissantes de l'esthétique hollandaise. De même pourrait-on parler avec plus de justesse et de clairvoyance du style de Rembrandt ? Le premier, M. Bredius ose mettre à côté des *Syndics* cette prodigieuse *Fiancée juive*, tant décriée par la critique à formules, et ce débris, non moins prodigieux, de la *Leçon d'anatomie du docteur Deyman*, peinte en 1656.

Les pages où il est question des élèves de Rembrandt sont également remplies de faits et d'aperçus nouveaux; M. Bredius nous conduit d'une main sûre à travers ce dédale compliqué.

Le chapitre consacré aux grands paysagistes : Aart Van der Neer, Jacob Ruisdael, Hobbema, Cuyp et les autres, n'est pas moins intéressant. C'est un sujet que M. Émile Michel avait traité déjà avec sa haute autorité et que M. Bredius a repris avec une connaissance approfondie et un sentiment très fin du génie de ces grands maîtres, étendant ses investigations non seulement sur les tableaux du Rijks-Museum, mais sur ceux qui se trouvent dans les autres collections de la Hollande et celles de la Belgique.

M. Bredius est trop artiste pour n'avoir pas reconnu à l'étrange et merveilleux Van der Meer de Delft toute l'importance du rôle joué par lui dans le mouvement d'évolution de l'École hollandaise. De même pour Metsu, Pieter de Hoogh, Adrien Van Ostade, Brauwer et tous les adorables maîtres de la peinture de genre au XVIIe siècle. Le Ryks-Museum, accru du Musée Van der Hoop, offre d'admirables

types des différentes manières de ces précieux artistes. M. Bredius, à propos de Pieter de Hoogh, a rendu fort justement à Boursse, cet imitateur encore si peu connu de Pieter de Hoogh, la part qui lui revient dans les tableaux d'intérieur qu'on attribue confusément au même artiste.

Depuis le travail de Bürger et celui plus récent de notre ami M. Henry Havard, parus tous deux dans la *Gazette*, les archives de Delft ont éclairci quelques points de la biographie obscure de Van der Meer. Nous savons aujourd'hui que le modeste artiste est mort pauvre à l'âge de 43 ans, laissant des dettes, des affaires embarrassées, la plupart de ses tableaux invendus et une maison pleine d'enfants. Sa *Vue de Delft*, au Musée de La Haye, la *Laitière* de la Galerie Six, son *Portrait* à la Galerie Czernin à Vienne et son *Cabaret* du Musée de Dresde resteront des chefs-d'œuvre que nulle époque n'a dépassés et qui seront toujours uniques par la hardiesse des procédés, la puissance de l'effet lumineux et l'originalité extraordinaire du coloris. Van der Meer est le plus peintre des peintres au sens moderne du mot.

En résumé, le livre de M. Bredius est une histoire complète de l'art hollandais, la meilleure et la mieux informée qui ait encore été écrite, surtout si on y ajoute comme complément le non moins bel ouvrage consacré par l'éminent critique au Musée de La Haye [1].

Les héliogravures exécutées pour ces deux magnifiques publications sont dignes des originaux qu'elles reproduisent. Dans un ouvrage de cette nature et pour des œuvres qui brillent par-dessus tout par les qualités de l'exécution, les procédés de gravure directe sont les seuls qui aient une rigueur scientifique suffisante. Peut-être ces héliogravuves paraîtront-elles quelquefois un peu chargées de noir, mais c'est parce que l'éditeur a tenu à les présenter sans retouches, telles que les lui ont données les clichés photographiques. Au point de vue documentaire elles sont parfaites. L'éditeur a mis obligeamment à notre disposition une de ces planches, une des mieux réussies, la *Halte des voyageurs*, l'exquis chef-d'œuvre d'Adrien Van Ostade au Rijks-Museum.

LOUIS GONSE.

1. *Die Meister werke des Königlichen Gemäldegalerie in Haag*, von A. Bredius. München, Frans Hanfstaengl, 1 vol. in-folio.

LE MOUVEMENT DES ARTS

EN

ALLEMAGNE ET EN ITALIE

Découverte de tableaux de Dürer. — Le Masque du Musée de Chambéry et Francisco Laurana. — Bianchi Ferrari et le tableau du Louvre. — Un critique d'art du xvi[e] siècle. — Les portraits de Rembrandt dans la galerie Liechtenstein.



Depuis notre dernier *Mouvement des Arts*, un événement artistique considérable s'est produit en Allemagne : M. Henry Thode a découvert trois peintures très importantes de Dürer, et en même temps ajouté à la liste des manières successives de Dürer plusieurs manières que les précédents biographes du maître allemand n'avaient point soupçonnées. La découverte, à dire vrai, n'est pas définitive; mais il n'y a pas au monde beaucoup de choses qui le soient, et en attendant elle provoque les controverses, elle remet en question des points d'histoire qu'on croyait fixés; elle a donc bien tous les attributs d'un grand événement artistique.

J'ai eu déjà plusieurs fois l'occasion de citer ici le nom de M. Thode; mais jamais je n'ai ni n'aurai assez dit en quelle haute estime je tiens son talent, et tout mon respect pour l'autorité de ses jugements. Nouveau venu dans la critique d'art, M. Thode a su d'emblée y conquérir une des premières places. Il sait tout, il a tout vu, et il possède sur toute chose des idées bien à lui. Ses travaux sur la peinture italienne sont des chefs-d'œuvre d'érudition, de sagacité et de fine observation. Le Musée Stœdel de Francfort, qu'il dirige depuis un an, lui doit une dizaine d'acquisitions nouvelles dont le Musée de Berlin lui-même ne peut manquer d'être jaloux. Si l'ancienne école de Nuremberg reprend sa place dans l'histoire de la peinture, si Michel Wolgemuth cesse enfin d'être considéré comme le seul et fantastique auteur de centaines d'œuvres n'ayant entre elles rien de commun, c'est aux recherches de M. Thode qu'en reviendra tout le mérite. Et M. Thode a encore, pour le distinguer de ses confrères allemands, le beau privilège de joindre à l'érudition et à la justesse du coup d'œil, toutes les qualités d'un écrivain. Il

sait composer un article ou un livre, subordonner les faits particuliers à des idées générales; après avoir étudié au point de vue technique la manière d'un artiste, il sait pénétrer dans son âme, deviner les secrets motifs qui l'ont conduit à cette manière. J'ajoute, pour finir, qu'il connaît aussi bien que personne l'œuvre et la vie de Dürer, et qu'il lui a consacré naguère un article de pure psychologie où il a exposé avec une remarquable pénétration les qualités essentielles de son génie. Il n'a point borné là son hommage à ce génie : l'année suivante il a découvert au Musée de Cologne une peinture qui avait jusque-là passé inaperçue, une *Vierge à l'Œillet*, qui m'a toujours semblé, en effet, ne pouvoir être attribuée à personne qu'à Dürer. Cette première découverte avait déjà une grande importance : la *Vierge à l'Œillet* de Cologne révélait manifestement l'influence de Schöngauer, et prouvait ainsi d'une façon définitive la forte impression produite un temps sur le jeune peintre nurembergeois par les chefs-d'œuvre du maître alsacien.

Voici maintenant que M. Thode a découvert trois nouvelles peintures de Dürer, et aussi deux ou trois nouvelles manières, des manières successives qui forment la transition entre la manière schöngauerienne de la *Vierge à l'Œillet* et la manière mantegnesque du triptyque de Dresde, considéré jusqu'ici comme le premier en date de ses tableaux religieux. Je vais essayer de résumer en quelques pages la série des recherches qui l'ont conduit à cette découverte. On pourra ensuite mieux juger de l'intérêt de celle-ci, en même temps que du cas qu'il convient d'en faire.

De 1494 à 1497, date où il adopta son célèbre monogramme, Dürer revenu d'Italie, vécut à Nuremberg : qu'y fit-il pendant ces trois années? D'après Thausing, il aurait employé ce temps à des travaux de gravure, et c'est de cette époque que dateraient les estampes signées W (Wolgemut), le jeune homme se considérant encore comme l'assistant de son maître : mais cette ingénieuse hypothèse n'est plus admissible depuis que l'on sait que le monogramme W ne désigne point Wolgemut mais Wenzel d'Olmutz, et que les gravures en question sont non point les premières épreuves mais les copies des gravures semblables signées du monogramme de Dürer. Parmi les peintures authentiques de Dürer connues jusqu'ici, deux seulement peuvent dater de ces années qui suivirent le voyage d'Italie, le triptyque du Musée de Dresde, provenant de l'église du château de Wittemberg, et le portrait de *Frédéric le Sage* nouvellement acquis au Musée de Berlin. Comment supposer que l'activité du jeune homme se soit si longtemps bornée là?

On sait, par ailleurs, quel chaud et dévoué protecteur Dürer avait, à ses débuts, trouvé dans ce Frédéric le Sage, prince électeur de Saxe, qui, en 1496, vint à Nuremberg poser dans son atelier et lui commanda pour son château de Wittemberg le triptyque aujourd'hui à Dresde. Nul doute que c'est ce même prince qui acquit, pour le maître-autel de l'église de son château de Meissen, près de Dresde, un triptyque que l'on y voit encore, et qui, au dire de M. Thode, est, comme le triptyque de Dresde, une œuvre authentique de Dürer.

Ce triptyque de Meissen a depuis longtemps occupé les critiques. Dans ses *Voyages* de 1751, Keyssler le décrit, et ajoute que les figures des trois rois mages reproduisent les traits de trois margraves de Meissen : tradition locale évidemment dénuée de tout sérieux. En 1809, Hirt attribue ce triptyque à Herlin de Nordlingen, qu'il considère comme un imitateur de Van Eyck. En 1834, Franz Kugler reconnaît

lui aussi l'influence de Van Eyck dans le tableau de Meissen, et maintient avec quelques réserves le nom de Herlin. Mais l'éminent critique Hotho n'a pas de peine à démontrer quelques années plus tard que ni Herlin, ni aucun des imitateurs allemands de l'École flamande n'a pu exécuter une œuvre d'un style si parfait et d'une si profonde expression. Il se refuse d'ailleurs à proposer aucun nom, et c'est aussi ce que font Forster, qui croit découvrir dans le triptyque la main d'un peintre saxon élève de Rogier, et Schnaase, qui se borne à affirmer que l'œuvre rappelle, avec des qualités plus hautes, la manière de Zeitblom.

Suivant M. Scheibler, le triptyque de Meissen est l'œuvre de Hugo van der Goes, suivant M. Janitschek, celle d'un élève allemand de ce maître. Enfin M. R. Vischer émet l'hypothèse d'une provenance nurembergeoise, et ajoute que Dürer a dû voir le triptyque soit à Nuremberg ou à Meissen.

En résumé, personne ne savait au juste à quoi s'en tenir, chacun indiquant un nom différent, et chacun reconnaissant que le tableau en question était le chef-d'œuvre du maître auquel il l'attribuait. C'est qu'aussi bien le triptyque de Meissen est incontestablement un chef-d'œuvre. L'ensemble imposant de sa composition, la précision du dessin, l'intensité des expressions, l'harmonieuse variété des couleurs, tout concourt à produire un effet inoubliable. J'ai revu une dizaine de fois cette belle peinture : à en deviner l'auteur, j'ai renoncé dès l'abord, mais jamais je ne me suis lassé d'en subir le charme, et d'y admirer l'unique et merveilleux mélange des trois génies de l'Allemagne, de l'Italie et des Pays-Bas.

La composition centrale représente l'*Adoration des Mages.* Sous un toit de paille qu'étaie un tronc d'arbre, la Vierge est assise, les cheveux dénoués, vêtue d'un manteau bleu. Elle considère avec respect son divin enfant, qui se retourne d'un air enjoué vers un vieillard agenouillé devant lui. Les deux autres rois mages entourent le groupe. Derrière, l'âne et le bœuf, et au fond une cabane sous des arbres. Sur chacun des volets, sont figurés deux saints : à gauche, saint Philippe et saint Jacques ; à droite, saint Barthélemy et un autre saint Jacques. Ces deux volets sont peints avec un souci manifeste de l'harmonie d'ensemble : tout sert à cette harmonie, les mouvements, les attitudes, la symétrie des couleurs et le contraste des expressions.

C'est par cette harmonie de l'ensemble, par la simplicité quasi classique de l'effet, par la subordination constante des détails, que le triptyque de Dresde se distingue des œuvres flamandes, et révèle l'influence italienne. M. Thode l'a très finement prouvé. Mais il a prouvé aussi, — et cela lui était plus facile, — combien cependant l'influence flamande avait de part dans le choix des figures, la disposition des couleurs et les détails du dessin. D'autre part enfin il y a dans l'expression quelque chose de profond et d'abstrait que l'on ne retrouve ni chez les Italiens, ni chez les Flamands. Les saints des volets, surtout, apparaissent déjà comme des types symboliques, des résumés des formes diverses de la passion religieuse. C'est encore M. Thode qui l'affirme, et une fois de plus il a raison.

De tout cela il conclut que le triptyque de Meissen est l'œuvre d'un peintre allemand, imitateur des Flamands, mais aussi très instruit de l'art italien. Quant à la date, aucun doute n'est possible ; l'œuvre a été peinte dans les dernières années du XV[e] siècle ou les premières années du XVI[e].

Elle n'a pu être peinte que par Albert Dürer. L'histoire ne peut citer ni un autre nom de peintre allemand de cette époque à qui l'on puisse attribuer ce triptyque,

ni, en dehors des peintures de Dürer, aucune œuvre qui puisse lui être comparée. Ne reconnaît-on pas, en revanche, le génie de Dürer, dans cette conception symbolique des figures des saints? Et dans la figure de la Vierge ne retrouve-t-on pas le même type et la même expression que dans la Vierge du triptyque de Dresde? Et la figure encore toute flamande de l'enfant ne rappelle-t-elle pas l'enfant de la *Vierge à l'Œillet* de Cologne, l'enfant de l'estampe classée par Bartsch sous le numéro 30, l'enfant de la gravure sur bois de la *Sainte famille* (Bartsch 102), l'enfant d'un dessin de l'Albertina? La figure des rois nègres manifeste une étude tout à fait particulière et directe du tyge nègre, dont on sait que Dürer s'est souvent occupé. Les yeux, les oreilles, les mains, les pieds, autant de points encore où M. Thode découvre la caractéristique du style de Dürer. Et si dans cette peinture, comme dans beaucoup de ses compositions les plus authentiques, Dürer a gardé le paysage des peintres flamands de son temps, lui seul pourtant a eu l'idée d'opposer des tons très simples. Jusqu'aux premières années du XVIe siècle c'est de la même façon qu'il a traité le paysage. Enfin il y a bien dans le coloris du triptyque une chaleur et un éclat que ne présentent guère les peintures ultérieures de Dürer, ni les œuvres flamandes ou allemandes du temps; mais quoi de plus naturel que de voir là un ressouvenir du coloris de ce Jean Bellin, que Dürer avait si fort admiré à Venise, et qui en 1493 n'avait pas fait une moindre impression sur son royal protecteur Frédéric le Sage?

Le triptyque de Meissen est donc l'œuvre de Dürer : il a dû être peint très peu de temps après le retour d'Italie, vers 1494 ou 1495, alors que le jeune homme avait encore les yeux tout imprégnés des merveilles de l'art vénitien et aussi de celles de l'art flamand. Car cette admirable peinture achève de prouver ce qu'avaient toujours soupçonné les biographes de Dürer : qu'avant d'aller en Italie, le maître est allé en Flandre, et qu'il y a connu celui de ses devanciers dont l'influence se manifeste le plus clairement dans son triptyque, Memling, d'origine allemande comme lui. Au sortir de Nuremberg, Dürer est venu à Colmar : sa *Vierge à l'œillet*, de Cologne, est l'œuvre d'un élève de Schöngauer. Puis il a descendu le Rhin jusqu'en Belgique, et malgré le séjour qu'il a fait ensuite à Venise, sa seconde manière, celle du triptyque de Meissen, est encore flamande avant tout : c'est plus tard seulement que l'influence italienne prend définitivement le dessus.

Le tableau de Meissen est-il le seul monument qui nous reste de cette manière flamande de Dürer? Non, répond M. Thode, car il y a une autre peinture qu'il convient de restituer au maître de Nuremberg, qui date de la même époque, et qui relève de la même manière.

Cette peinture est aujourd'hui au Musée de Gotha : c'est un portrait du prince électeur de Saxe, Jean, frère cadet de Frédéric le Sage. Le prince est peint à mi-corps, un peu tourné à gauche, en face d'une fenêtre qui donne sur un paysage de bois et de rivière. Une de ses mains est pliée sur sa poitrine, l'autre appuyée sur une table. Son énergique visage, entouré d'un petit collier de barbe, est coiffé d'un bonnet noir, d'où s'échappent, tombant sur les épaules, d'abondants cheveux bruns traités avec un détail infini, presque un par un.

Comme le triptyque de Meissen, ce portrait dénote un mélange d'influences flamandes, italiennes et allemandes. La composition générale, avec le paysage vu à travers une fenêtre, le fini extrême des détails, notamment d'une bague, d'une

médaille et d'un coin de porte indiqué dans le fond, autant de traits qui rappellent les portraits des Pays-Bas, et en vérité Memling plus qu'aucun autre. Le dessin de la figure, l'arrangement quasi sculptural des cheveux font songer aux Italiens, et surtout le coloris tout vénitien des chairs. Enfin l'expression est d'une simpli-



L'ADORATION DES MAGES, TRIPTYQUE ATTRIBUÉ A DÜRER.

(Chapelle du château de Meissen.)

cité où se reconnaît le peintre allemand, ou plus justement où se reconnaît Dürer. Car ce portrait est de lui : nul autre, au même moment, ne pouvait produire rien de pareil.

Aussi bien M. Bode a-t-il déjà prononcé à son sujet le nom de Dürer, et est-ce sous ce nom que le tableau est inscrit au catalogue du Musée de Gotha. Mais M. Thode achève la démonstration : il soutient de plus que ce tableau doit être contemporain du triptyque de Meissen, dont il se rapproche par le style et l'exécution.

Deux ans plus tard, en 1497, Dürer s'est complètement affranchi des influences flamandes. Son triptyque de Dresde et son portrait de *Frédéric le Sage* au Musée de Berlin paraissent directement inspirés de Mantegna. Il y abandonne même la peinture à l'huile pour adopter le procédé de la peinture à la colle sur toile. Ce

passage de la manière flamande à la manière mantegnesque s'est-il opéré sans transition?

Non, répond encore M. Thode, car il y a une peinture de Dürer qui marque précisément l'effort du jeune maître pour se dégager de l'influence de Memling et pour ne laisser agir sur lui que les souvenirs rapportés d'Italie. C'est une figure de jeune femme du Musée Stædel à Francfort, attribuée par le catalogue à l'École florentine. Malgré l'anonymat où elle était restée jusqu'ici, l'œuvre était si belle et d'un art si étrange, que personne ne pouvait la laisser passer inaperçue. La reproduction que nous en donnons ne peut manquer de la rappeler à ceux qui l'ont vue; elle nous dispense de décrire cet inquiétant chef-d'œuvre dont aussi bien ce n'est point le sujet, ni même l'exécution qui sont extraordinaires, mais on ne sait quoi de mystérieux émanant de l'ensemble. Avec son turban où s'enroule une couronne de myrte, avec les longs fils dorés de ses cheveux, et ces fleurs qu'elle tient d'un geste si volontaire, surtout avec ce pénétrant regard si gracieux et si dur qu'elle dirige de côté sur le spectateur, la jeune femme du Musée de Francfort conquiert et retient tous les cœurs. Elle les fascine à la façon des plus cruelles figures de Léonard; sa cruauté est seulement moins perverse et plus implacable.

Si le catalogue du Musée Stædel s'abstenait jusqu'ici de mettre sur ce tableau un nom d'auteur, on ne pouvait demander aux critiques d'observer à son égard la même discrétion. Botticelli, Piero di Cosimo, Signorelli ont tour à tour été proposés, sans qu'aucun d'eux ait réussi bien longtemps à tenir l'emploi. Feu le sénateur Morelli, qui, dans ses recherches, ne faisait pas grand cas de l'expression des peintures, et s'en fiait davantage à l'exécution des oreilles et des mains, avait eu l'idée d'assigner à la *Jeune femme* de Francfort une provenance vénitienne : il avait même nommé comme son auteur un élève de Jean Bellin, Barthélemy de Venise. Voici maintenant que M. Thode apporte une attribution nouvelle : la *Jeune femme* en question, d'après lui, est l'œuvre de Dürer. Dans tous les détails il retrouve Dürer : dans l'éclat des yeux, dans le dessin du profil, dans la forme du menton, dans le rendu des fleurs, dans la façon dont sont traités les cheveux, dans la direction particulière du regard, etc. C'est Dürer qui a peint ce tableau, sous l'influence cette fois de Jacques de Barbari, dont il a d'emblée atteint et dépassé la manière de comprendre aussi bien que la manière d'exprimer l'idéal.

Cette jeune femme n'est proprement ni un portrait ni une allégorie : c'est un portrait allégorique, à l'exemple encore des Vénitiens. Portrait de qui? Allégorie de quoi? Questions à jamais insolubles.

Quant à la date, nul doute qu'elle se place entre celle du triptyque de Meissen et celle du triptyque de Dresde. Après Schöngauer et Memling, c'est Jacques de Barbari qui sollicite toute l'attention du jeune peintre : ce sera bientôt Mantegna, et puis bientôt Dürer essaiera enfin de créer un art tout à lui. Et de même que dans sa dernière peinture religieuse, les *Quatre Saints* de Munich, il reviendra à la conception qu'il a manifestée dans les volets du triptyque de Meissen, de même dans son dernier portrait, le *Holzschuer* de Berlin, il retrouvera le faire et l'expression qu'il avait su mettre dans cette *Jeune femme* du Musée Stædel.

L'étude de M. Thode ne se borne pas à ces trois tableaux. La jeunesse de Dürer

tout entière y est évoquée ; toutes ses œuvres de cette époque, tableaux, dessins, gravures, y sont passées en revue avec une foule d'observations ingénieuses ou profondes. Mais je ne doute pas que M. Thode ne nous donne bientôt un livre sur Dürer, et alors il sera temps d'examiner en détail tous les points où il a porté des lumières nouvelles. En attendant, voici trois peintures dont il fait hommage à la gloire du maître allemand : la chose est assez importante pour mériter d'être considérée isolément.

Si j'osais émettre un avis sur ces trois peintures, dont deux au moins me sont chères depuis bien longtemps, je dirais que pour aucune d'elles, malgré son autorité et l'excellence de ses raisons, M. Thode ne m'a convaincu. Le triptyque de Meissen est l'œuvre d'un peintre allemand; elle est à la fois inspirée de l'Italie et des Pays-Bas ; elle est trop parfaite pour être assignée à aucun autre peintre que Dürer; mais je ne puis croire qu'elle soit de Dürer. M. Thode a beau dire qu'elle représente, à elle seule, une manière où Dürer imitait Memling, je n'admettrai pas l'existence de cette manière aussi longtemps qu'une nouvelle preuve ne m'en sera pas fournie. Je ne comprendrai guère que Dürer ait pu subir à un tel point l'influence des peintres belges, pour s'en dégager si tôt après et si complètement. Sur le portrait de Gotha, mes réserves seront moins formelles. Mais ce tableau a beau être, lui aussi, voisin à la fois de l'art flamand et de l'art italien, encore que sa parenté avec ces arts étrangers soit elle-même fort discutable, je lui trouve quelque chose de sec et de déplaisant qui m'empêche d'y reconnaître une œuvre de Dürer, sans compter que je vois mal sa place entre le merveilleux portrait de Dürer par lui-même (de 1493), dont nous avons naguère ici même publié la reproduction, et le portrait de *Frédéric le Sage* au Musée de Berlin (1497), une des œuvres les plus personnelles et les plus fortes qui soient.

Des trois tableaux attribués à Dürer par M. Thode, un seul me paraît pouvoir être sans trop de difficulté attribué à Dürer, c'est le portrait allégorique du Musée Stædel. Oui, Dürer est le seul maître qui ait eu le secret d'un dessin aussi précis, d'un coloris aussi profond, et surtout de cette effrayante expression qui s'exhale de la dureté lumineuse du regard, comme de tous les détails du dessin et de la couleur. Pour concevoir et exécuter cette mystérieuse figure, il ne suffisait pas d'être un poète comme l'étaient les Florentins; il fallait être une façon de philosophe de la peinture, et quand on a dit de Dürer que personne n'a jamais su dessiner comme lui, il reste à dire encore que personne n'a su mettre dans la peinture la même intensité quasi métaphysique d'expression et de pensée. Mais cela admis, je résiste pourtant devant l'attribution à Dürer. Le tableau de Francfort est d'un art trop élégant pour que Dürer ait pu le peindre; il y a quelque chose de féminin et d'aristocratique dans ce visage, et dans ces ornements et dans ces formes du cou et de la poitrine, quelque chose qui a toujours manqué à Dürer. Ajouterai-je qu'il n'est guère admissible qu'on renonce complètement à un art comme celui-là lorsqu'une fois on l'a trouvé, et que Dürer, s'il avait peint ce tableau en 1496, n'aurait point consenti aussi aisément à mettre l'année suivante, au centre du triptyque de Dresde, la Vierge lourde et toute franconienne qu'il y a mise? Et puis comment supposer que Dürer ait découvert à Nuremberg un modèle comme celui-là, et que l'ayant découvert il l'ait si vite perdu?

Rien de louable en vérité comme l'effort de M. Thode : il nous a valu des pages d'un intérêt incontestable, et cent idées de détail tout à fait heureuses. Mais j'ima-

gine que le tableau de Francfort restera longtemps anonyme, et, si grande que soit ma sympathie pour l'entreprise des critiques d'art, je ne puis m'empêcher de m'en réjouir beaucoup. J'ai toujours pensé que, à côté des œuvres dont les auteurs sont connus, et qui servent à compléter l'idée que nous nous faisons du caractère des maîtres, les œuvres anonymes formaient comme un jardin isolé, formé des plus touchantes fleurs et des plus précieuses. Il me semble que dans tous les temps il y a eu, au niveau des plus grands génies, d'autres génies plus inégaux, plus singuliers, et qui sont morts en emportant tout d'eux, leurs noms et leurs ouvrages, à l'exception d'une œuvre où le plus beau de leur âme survit pour nous émouvoir. Et dans ce jardin des œuvres à jamais anonymes, en compagnie de la *Tête de cire* du Musée de Lille, du buste de jeune fille du Louvre, de la *Vierge* de Munich inscrite au catalogue sous le nom de Léonard, parmi ces œuvres excentriques, impersonnelles, se refusant à être rangés sous aucun nom connu, éternellement résolues à nous séduire par elles seules avec une pointe de mystère qui achève de les orner, il me plairait de garder cette adorable *Jeune femme* sans nom du Musée Stædel dont voici que je ne sais plus même, grâce à M. Thode, si elle est italienne ou allemande.

Je suis plein de respect pour les critiques qui essaient d'enlever quelques fleurs à ce jardin des chefs-d'œuvre anonymes; mais pour ceux qui en gardent jalousement l'accès et s'efforcent de défendre qu'on y touche, pour ceux-là j'éprouve une reconnaissance attendrie. Et c'est ainsi que je sais gré à M. Carotti de disputer à M. Courajod l'admirable série de bustes et de masques que notre savant collaborateur, et après lui, M. Bode, ont cru pouvoir attribuer à Francesco Laurana. C'est un masque du Musée de Chambéry qui fournit à M. Carotti le point de départ de ses raisonnements. D'après lui, ce masque et ses pareils n'ont rien de commun avec les œuvres authentiques de Laurana : la statue du Dôme de Palerme les bas-reliefs de l'église Saint-François, dans la même ville, le bas-relief d'Avignon, etc. Chacun de ces ouvrages a pour caractère un réalisme épais et lourdaud, consciencieux à souhait, mais plus dénué qu'aucun autre de toute faculté d'idéalisation. Les masques et bustes, au contraire, ont toutes les qualités des écoles de Toscane et de Lombardie, la légèreté, la pureté des lignes, le savant mélange du réalisme et de l'idéalité. M. Carotti observe encore que l'existence en France de cinq de ces masques ne prouve pas absolument qu'ils soient l'œuvre d'un sculpteur venu en France. Le masque de Chambéry, par exemple, a été acquis en Italie, par M. Garriod, qui l'a donné au musée savoisien. Quant à la nature de ces masques, M. Carotti tire de ce fait qu'ils ont les paupières baissées, et de tout un ensemble de traditions historiques, la conclusion que c'étaient des reproductions en marbre d'empreintes prises sur nature après décès. Il arrivait que les familles, après la mort d'un de leurs membres, faisaient exécuter d'abord ce masque en marbre, destiné à garder l'image fidèle des traits, pouvant ainsi être enchâssé dans d'autres matières moins coûteuses et former un buste pour le monument funèbre : puis, à l'aide du masque, on faisait exécuter le buste, une œuvre d'art, où déjà le sculpteur pouvait tenter une idéalisation du modèle Quant à l'identité constatée par M. Courajod entre la figure du masque de Chambéry et la figure du fameux buste de jeune femme de la galerie Ambras de Vienne, M. Carotti ne peut que la constater à son tour : c'est évidemment le même modèle qui a servi aux deux ouvrages. Tous deux, à l'en croire, seraient d'origine lom-



PORTRAIT DE JEUNE FEMME, ATTRIBUÉ A DÜRER.

(Musée Stædel, à Francfort.)

barde, et dateraient de la seconde moitié du xve siècle. Quant au nom de l'auteur, M. Garotti, d'après l'indication donnée par l'acquéreur du masque, M. Garriod, cite un élève de Giovanni, Antonio Amadeo, mais il n'insiste pas, et c'est pour le mieux. Reste à savoir si M. Courajod consentira à laisser déposséder Laurana de la gloire que lui conféraient ces délicates merveilles. Je n'ose en vérité l'espérer. M. Courajod n'a point la témérité de ses confrères d'Allemagne, ni la même jalousie toujours en éveil contre le jardin des anonymes; mais ce qu'il y a une fois pris me paraît bien pris, et son raisonnement est un filet d'où il n'est pas commode de se dégager.

La série des chefs-d'œuvre anonymes vient encore ces temps-ci de faire une acquisition importante. Tous nos lecteurs connaissent au Louvre l'admirable *Vierge* trônant entre le pensif et jeune cavalier saint Quentin, et un vieil évêque de mine assez démoniaque, avec un reflet des plus étranges passions dans ses yeux creusés. Le catalogue attribue cette peinture à Bianchi Ferrari, mais on sent bien que c'est encore là, comme la *Jeune Femme* de Francfort, une de ces œuvres excentriques, tirant leur charme de qualités toutes d'exception, et où l'art proprement dit n'est pas seul en cause. De telles œuvres doivent rester toujours anonymes, l'artiste qui les a créées n'a pu les créer qu'une fois, et dès lors toute comparaison avec des œuvres analogues ne manque pas de rester impossible. C'est ce que vient encore de prouver M. Venturi, en établissant de la façon la plus péremptoire que le tableau du Louvre n'a aucun rapport avec les œuvres authentiques de Bianchi Ferrari, notamment avec l'*Annonciation* de la Galerie royale d'Este à Modène. L'art de Bianchi était plus simple, plus familier, plus primitif. Aucun autre peintre de Modène, non plus, n'a pu peindre ce tableau; à peine si M. Venturi ose proposer l'hypothèse d'un peintre ferrarais successeur d'Ercole Grandi. De qui est la *Vierge* du Louvre, d'où elle provient? on ne le saura jamais, et toutes les suppositions resteront possibles sur l'état d'esprit qui a animé d'expressions si bizarres et si troublantes ces trois pâles figures immobiles.

N'importe : il est sûr que la critique d'art a fait, depuis trois siècles, beaucoup plus de progrès que l'art lui-même. J'en trouve encore une preuve très saisissante dans la description qu'a laissée des monuments antiques de Rome un savant allemand du xvie siècle, Johann Fichart, qui a visité l'Italie en 1536 et dont M. Schmarsow vient de publier le curieux manuscrit. De Michel-Ange en particulier, Fichart paraît s'être fait une idée très insuffisante. Il a pris la fameuse *Nuit* pour une statue de *Pallas Athéné*, et voici en quels termes il décrit la chapelle Sixtine :

« Celeberrimum est hoc sacellum, omnium pictorum judicio, propter incomparabiles picturas Raphaëlis Urbinatis, quarum tamen colores nunc non mediocriter obfuscati videntur, quod haud dubiè propter quotidianas accidit suffumigationes. Totum autem pictum est. »

Omnium pictorum judicio est un chef-d'œuvre. Il paraît que les peintres de ce temps ne se souciaient guère d'érudition; ceux dont le digne Fichart a consulté le jugement, avaient peut-être imaginé d'attribuer à Raphaël les fresques de la chapelle Sixtine pour pouvoir les admirer d'une façon plus absolue.

M. Bode fait vraiment tout ce qu'il peut pour se placer dans la critique d'art à l'antipode de Fichart. L'idée qu'il y a, dans un coin de la terre, un petit tableau dont l'étiquette porte un nom d'auteur inexact, cette idée suffit à le mettre en

peine, et il n'y a pas de mois où il ne s'efforce de restituer quelque chose à quelqu'un, passant d'un musée d'Espagne à un musée de Russie, évidemment tourmenté du désir d'avoir contrôlé, avant de mourir, tout ce que peuvent contenir de peintures et de sculptures les cinq parties du monde.

Mais en même temps qu'il est un justicier implacable, M. Bode est, lui aussi, un éminent critique d'art Je crois même qu'il ne cesse pas, à ce point de vue, de faire des progrès : chacun de ses nouveaux articles, à côté des attributions et désattributions, contient un plus grand nombre d'idées générales, d'essais de synthèse, de vues ingénieuses sur la vie et le caractère des peintres. J'ai signalé ici, l'année passée, la belle esquisse de la carrière artistique de Rubens qu'il a publiée dans les *Graphischen Künste* de Vienne, sous prétexte de contrôler les Rubens de la galerie Liechtenstein Cette fois, c'est à Rembrandt qu'il en a, toujours à propos de cette admirable collection viennoise. La galerie Liechtenstein ne possède guère de Rembrandt que des portraits : c'est donc des portraits de Rembrandt que traite M. Bode.

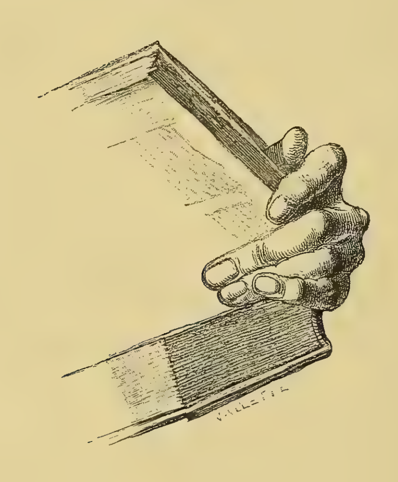
Il signale ce fait curieux que la plupart des portraits du maître ont pour modèles des personnes de sa famille, ou des amis, ou des voisins. Le critique a fait justice des désignations fantaisistes suivant lesquelles tel portrait représentait la *nourrice*, tels autres la *cuisinière*, ou le *cuisinier*, ou le *doreur* de Rembrandt : mais dans l'ensemble, il est exact que personne moins que Rembrandt n'a laissé de portraits d'étrangers, de riches clients, etc. Il prenait ses modèles autour de lui, avec ce merveilleux désintéressement des affaires d'argent dont sa biographie offre à chaque pas tant de traces. C'est ainsi qu'il a passé sa jeunesse à peindre les portraits de son père et de sa mère; depuis 1633, c'est sa femme Saskia qui n'a cessé de lui servir de modèle. Et entre les portraits de sa mère et ceux de sa femme, se place une période où il a eu pour modèle une jeune femme blonde, aux joues grassouillettes, point jolie, mais d'une délicieuse expression de fraîcheur et de naturel. Le plus beau des portraits qu'en a peints Rembrandt, est aujourd'hui dans la collection Liechtenstein, provenant de la vente Secrétan. La jeune femme y est peinte de face; c'est presque toujours de face que nous la voyons dans ses portraits. Seuls, nous la font voir de profil, un tableau de la collection de M. Hars et un grand tableau du Musée de Stockholm, où l'on a faussement cru reconnaître les traits de Saskia. Or, cette jeune femme, c'est, à n'en pas douter, une sœur de Rembrandt; et l'examen des dates démontre que c'est la seconde de ses sœurs, Lysbeth van Rhyn, qui sans doute est venue demeurer chez son frère et gérer sa maison avant le mariage avec Saskia. Lysbeth a aussi servi de modèle pour diverses compositions : c'est elle qui, dans un tableau du Musée de Berlin, figure *Judith*, et, dans un autre, *Proserpine*. Plus tard même, marié déjà avec Saskia, Rembrandt évoque les traits de sa sœur dans la *Cléopâtre* du Musée de Madrid, et la *Fiancée juive* de l'Ermitage.

La collection Liechtenstein possède également un des plus beaux portraits de Rembrandt par lui-même : il porte la date de 1635, un an après le mariage du peintre, qui, d'ailleurs, peut-être pour plaire à sa jeune femme, s'y est représenté plus élégant et plus orné que jamais.

On trouve aussi, dans la collection Liechtenstein, une *Marine* signée en toutes lettres du nom de Rembrandt : mais la signature est fausse, l'œuvre ne ressemble nullement aux paysages du maître et doit avoir eu pour auteur Julius Porcellis,

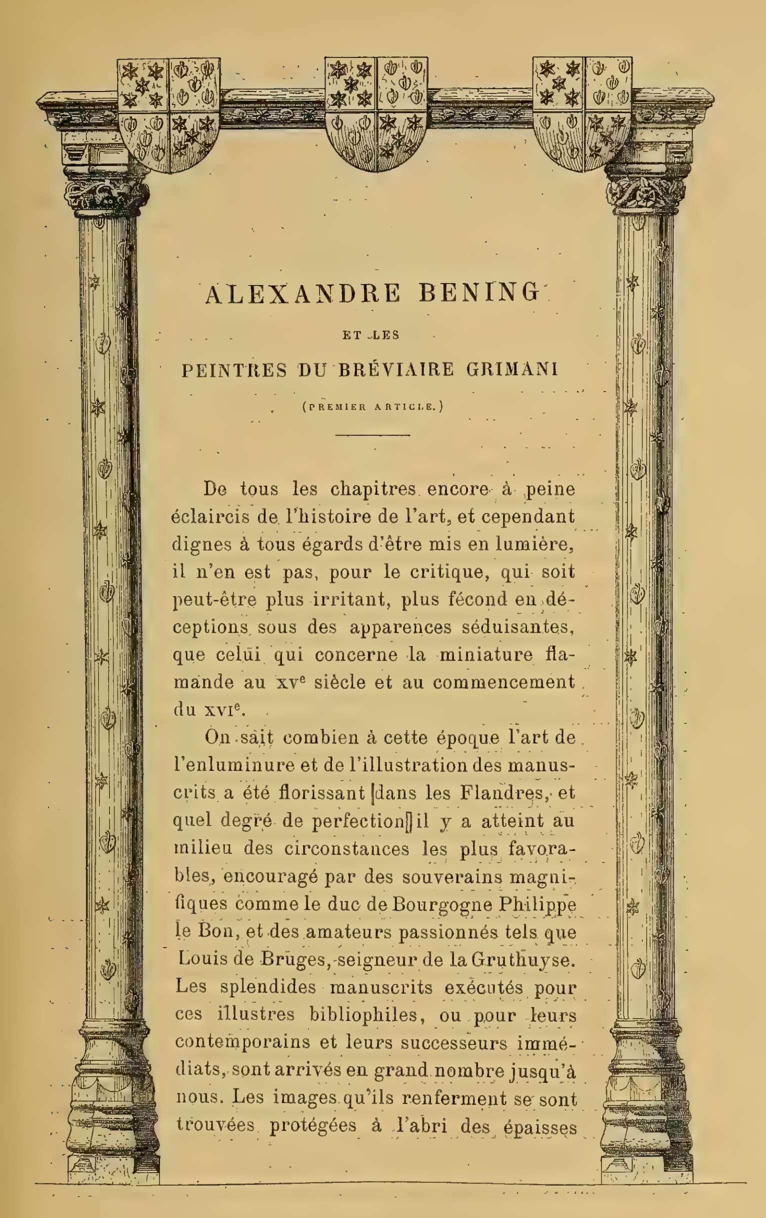
fils de Jan Porcellis, mort très jeune. Une *Diane apparaissant à Endymion*, composition assez gauchement dessinée, mais d'un effet de lumière magnifique, également attribuée à Rembrandt, est l'œuvre de Govaert Flinck. Après quoi M. Bode désaffecte de leur attribution primitive un certain nombre de peintures de l'école de Rembrandt. Quelle terreur cet homme doit inspirer aux malheureux chargés de dresser le catalogue d'un musée !

T. DE WYZEWA.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



ALEXANDRE BENING

ET LES

PEINTRES DU BRÉVIAIRE GRIMANI

(PREMIER ARTICLE.)

De tous les chapitres encore à peine éclaircis de l'histoire de l'art, et cependant dignes à tous égards d'être mis en lumière, il n'en est pas, pour le critique, qui soit peut-être plus irritant, plus fécond en déceptions sous des apparences séduisantes, que celui qui concerne la miniature flamande au XVe siècle et au commencement du XVIe.

On sait combien à cette époque l'art de l'enluminure et de l'illustration des manuscrits a été florissant dans les Flandres, et quel degré de perfection il y a atteint au milieu des circonstances les plus favorables, encouragé par des souverains magnifiques comme le duc de Bourgogne Philippe le Bon, et des amateurs passionnés tels que Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse. Les splendides manuscrits exécutés pour ces illustres bibliophiles, ou pour leurs contemporains et leurs successeurs immédiats, sont arrivés en grand nombre jusqu'à nous. Les images qu'ils renferment se sont trouvées protégées à l'abri des épaisses

reliures. Dans l'asile paisible des bibliothèques, elles ont bien mieux échappé aux ravages du temps et aux dangers des guerres et des révolutions que les peintures de plus grandes dimensions suspendues aux murs des églises ou des palais. Aussi, si l'on veut aujourd'hui rechercher, pour les étudier sur les originaux, les œuvres des miniaturistes qui ont travaillé dans les mêmes pays et dans le même temps que les Van Eyck, les Rogier Van der Weyden, les Memling, les Quentin Matsys, c'est presque par milliers qu'on peut les rencontrer encore. La plupart des grandes collections de la France et de l'étranger en fournissent de longues séries, ayant conservé toute leur fraîcheur, au milieu de volumes dont plusieurs mériteraient à juste titre, pour leur beauté, de partager la célébrité universelle qui s'attache déjà à l'un d'eux, le fameux *Bréviaire Grimani*, de la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise.

D'un autre côté, depuis un demi-siècle, les recherches des érudits dans les archives de la Belgique et du nord de la France ont mis au jour une ample moisson de documents concernant l'état civil et l'histoire individuelle de ces enlumineurs et miniaturistes flamands. Des noms ont été révélés en grand nombre, souvent avec des détails biographiques assez étendus. Nous savons, par exemple, par les pièces de comptes de la Maison de Bourgogne, quels étaient les salaires ou les pensions des peintres en miniatures employés à l'illustration des manuscrits de la bibliothèque ducale. Grâce aux registres communaux et aux livres des corporations, nous pénétrons dans la vie de ces *gildes* où devaient se faire inscrire tous ceux qui tenaient le pinceau d'enlumineurs. Nous pouvons établir quels maîtres se sont fait successivement recevoir dans le métier, quels élèves ils ont eus, combien de temps ils ont payé les cotisations, à quelle époque la mort est venue les faire rayer. En un mot, en regard de la série si abondante des œuvres restées intactes, nous possédons sur la personne même de ceux qui ont dû y coopérer une masse équivalente, ou peu s'en faut, de renseignements écrits.

Ainsi donc, des monuments nombreux et parfois admirables d'une part, et d'autre part des textes authentiques en abondance. Il semblerait qu'avec ces deux éléments nous dussions avoir en main les matériaux d'un chapitre complet à ajouter à l'histoire de l'art flamand. Mais, hélas! dès que l'on veut tenter d'opérer la fusion indispensable entre ces deux facteurs, dès que l'on cherche à tirer parti des pièces d'archives pour essayer de faire des attributions de telles miniatures à tels maîtres, on se trouve immédiatement arrêté.

Une sorte de barrière infranchissable semble s'opposer aux rapprochements. Les documents nous fournissent bien des noms en quantité; mais parmi ces noms, quels sont ceux qui désignent de véritables artistes, auteurs de chefs-d'œuvre, et ceux qui n'ont été portés que par d'honnêtes artisans, travaillant par routine et faisant du métier et non de l'art? Nul indice ne permet de le déterminer. Nous sentons bien que nous trouverions probablement dans les textes mis à notre disposition la solution de tous les problèmes que soulèvent les questions d'auteurs, de date et d'origine des plus célèbres manuscrits à miniatures. Mais la clé nous manque. Plus les renseignements abondent, plus les catalogues d'enlumineurs s'allongent, et plus nous sentons vivement notre impuissance à nommer individuellement, en face de leurs œuvres, aucun de ces créateurs de tant de pages exquises.

Il est cependant un cas où le voile se soulève, et où des résultats décisifs peuvent être obtenus. C'est lorsqu'il se rencontre une pièce de compte, visant des travaux d'enluminure, dans laquelle les volumes qu'il s'agissait de décorer sont désignées d'une façon assez précise pour qu'on soit à même de les reconnaître encore aujourd'hui avec certitude. On possède alors un guide tout à fait sûr. Et c'est ainsi qu'à l'aide des documents d'administration financière, le marquis de Laborde, puis M. Pinchart et Mgr Dehaisnes ont pu successivement distinguer et signaler des œuvres incontestables de plusieurs miniaturistes en renom à la cour de Bourgogne, Guillaume Vrelant, Loyset Lyedet et Jean Tavernier.

Cette manière de procéder est la seule qui ait été employée par nos prédécesseurs. C'est, en effet, la plus rapide et la plus certaine. Le malheur est qu'elle ne trouve que très rarement à s'appliquer. Pour qu'elle puisse être mise en pratique, il faut des actes d'un caractère spécial, non seulement dans leur objet, mais aussi dans leur rédaction. Or, ces actes ne se rencontrent qu'en nombre relativement très restreint. Peut-être, peut-on espérer en retrouver encore quelques-uns dans des parties d'archives inexplorées; mais il est plus que probable qu'ils resteront toujours tout à fait une exception dans l'avenir comme ils l'ont été dans le passé. Dans l'immense majorité des cas, on ne doit compter sur aucune découverte de mandat, de mention de commande, ni d'autre indication du même genre. Faut-il donc alors, comme pourrait le faire croire ce qui s'est fait jusqu'à présent, renoncer à percer l'obscurité qui enveloppe l'individualité de l'artiste? Ce serait déclarer à jamais impossible

à écrire l'historique détaillé d'un des chapitres les plus séduisants des annales de l'art flamand.

L'exemple suivant montrera, je l'espère, qu'on aurait tort de se décourager, qu'il n'y a pas qu'une unique marche à suivre, et que, en appliquant d'autres méthodes, auxquelles personne, je crois, n'avait encore songé, on peut arriver également, d'une façon plus détournée peut-être, mais aussi assurée, à la connaissance de la vérité.

S'il fallait faire un choix parmi les plus beaux manuscrits flamands à miniatures du dernier quart du xve siècle que la Bibliothèque nationale de Paris peut montrer avec orgueil, et décider auquel d'entre eux accorder le premier rang pour l'importance et la qualité de ses peintures, la palme reviendrait vraisemblablement, d'un avis unanime, à un exemplaire de très grand format d'une traduction en langue flamande du livre de la *Consolation philosophique* de Boèce, portant aujourd'hui le n° 1 du fonds néerlandais [1]. Ce volume, qualifié à juste titre par M. Paulin Pâris, de « manuscrit de la plus admirable beauté », a été exécuté pour le premier bibliophile de l'époque, Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, prince de Steenhuyse, et comte de Wincester, ancien échanson, conseiller et chambellan des ducs de Bourgogne, qui a laissé une si haute réputation d'amateur éclairé et de protecteur des lettres et des arts [2]. Le texte, en gros caractères, d'une régularité et d'une netteté parfaites, a été tracé par un copiste fameux dans son art, appelé Jean de Kriekenborch, et celui-ci, dans la note finale où il a inscrit son nom, nous apprend que le volume a été terminé à Gand le 16 mars 1492 (n. s.). A cette date le seigneur de la Gruthuyse touchait au terme de sa vie. Il devait, en effet, mourir huit mois plus tard, le 24 novembre de la même année, et le *Boèce* en flamand est peut-être le dernier livre qu'il ait eu la joie de placer dans sa bibliothèque. Après la mort de Louis de Bruges, la plupart de ses manuscrits, et parmi eux le *Boèce*, furent cédés au roi Louis XII, et entrèrent ainsi pour toujours dans les collections de la couronne de France. A cette occasion, les peintres et enlumineurs aux gages du roi, Jean Bourdichon à leur tête [3], furent

1. Inscrit sous le n° 6810 de l'ancien fonds français. La traduction flamande de l'ouvrage de Boèce y est accompagnée de commentaires dans la même langue.

2. Voir sur ce personnage : Van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de La Gruthuyse*, Paris, 1831, in-8°. Cf. L. Delisle, le *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, I, p. 140.

3. J'ai pu, en effet, reconnaître en toute certitude la main de l'auteur du *Livre*

chargés, suivant l'habitude du temps, de remanier les détails de la décoration de ces volumes, pour l'approprier au nouveau possesseur. Les armes de France furent peintes en surcharge pour couvrir les armes de la Gruthuyse; les chiffres L A du roi et de la reine Anne de Bretagne remplacèrent les chiffres L M de Louis de Bruges et de sa femme Marguerite de Borssele. Le *Boëce* n'a pas échappé à cette mesure; mais, de tous les manuscrits de même provenance, il est un de ceux qui ont été relativement le moins modifié. Sauf la substitution des armoiries et des chiffres, sauf quelques grattages d'inscriptions, il se présente encore à nous aujourd'hui tel que put le voir en 1492 le grand amateur qui l'avait commandé, montrant la devise de Louis de Bruges maintes fois répétée non seulement dans les encadrements, mais aussi dans les miniatures, sur tous les motifs d'ameublement et d'architecture, sous sa double forme française et flamande : « Plus est en vous » et « Meer es in u »[1].

Ce n'est pas par l'abondance de son illustration que se distingue le *Boëce* flamand de Louis de Bruges. Celle-ci se réduit en effet à cinq compositions allégoriques, où figurent chaque fois, comme personnages principaux, le philosophe Boëce, vêtu comme l'étaient les gens d'études à la fin du xve siècle, et la Philosophie elle-même personnifiée par une délicieuse jeune fille, à la longue robe très simple laissant le cou bien dégagé, une couronne d'or sur la tête et ses blonds cheveux flottants sur ses épaules[2]. Mais ces cinq images dont nous reproduisons ici, en héliogravure, la première et la plus caractéristique, ont une importance capitale dans la série des miniatures flamandes, à la fois par leur dimension peu ordinaire qui atteint jusqu'à plus de 29 centimètres de haut sur 26 de large, ce qui en fait de véritables petits tableaux, et surtout et avant tout par leur haute valeur d'art. « Il est peu de miniatures, a très bien dit M. Paulin Pâris, qu'on puisse en effet leur comparer, et peut-être n'en existe-t-il pas qu'on puisse leur préférer pour la beauté des expressions, la pureté si rare du dessin et la richesse des accessoires. » Ce qui est principa-

d'*Heures de la reine Anne de Bretagne*, dans le remaniement assez considérable apporté au *Ptolémée* de Louis de Bruges (ms. latin 4804 de la Bibliothèque nationale), à l'époque où le volume devint la propriété du roi de France.

1. On voit aussi dans les bordures la bombarde lançant un boulet, qui était l'emblème du seigneur de la Gruthuyse.

2. Voir la description de ces cinq miniatures dans Paulin Pâris, *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, I, p. 293 et suiv. — Les miniatures se trouvent aux folios 12*v*°, 58*v*°, 116*v*°, 212*v*° et 318*v*° du manuscrit.

lement frappant en elles, c'est la grâce et l'extraordinaire délicatesse de l'exécution rehaussées par un coloris clair, blond et limpide d'une harmonie exquise, dont on ne saurait mieux donner l'idée qu'en évoquant le souvenir des premières œuvres datées de Quentin Matsys, et parmi elles, d'une manière plus spéciale, du grand triptyque de la Légende de sainte Anne, appartenant au Musée de Bruxelles. Les visages, modelés en pleine lumière, ont leurs plans marqués par des dégradations de tons presque insaisissables et qui, cependant, arrivent à l'effet le plus juste. Dans les têtes de jeunes femmes surtout, aux carnations transparentes, qui respirent à la fois la douceur et l'intelligence, la finesse est portée au plus haut degré. Tout semble fait de rien, en quelques touches légères, et cependant tout est fini et caressé jusque dans les moindres détails. Même supériorité dans le rendu du moelleux des étoffes. Les nuances les plus tendres y dominent, roses, tantôt pâles, tantôt légèrement violacés, carmins clairs, bleus de ciel, lilas, violets pâles, mais sans qu'il y ait rien de fade ni de mièvre dans l'ensemble. Le paysage qui sert de fond, ou que l'on aperçoit par échappées à travers des décors d'architecture, est digne des figures. Les lointains fuient, l'air circule, une lumière douce et gaie enveloppe les arrière-plans où des constructions de briques se cachent dans les masses d'arbres. En un mot, on y trouve également les mêmes qualités d'harmonie, de transparence et de fraîcheur.

Le mérite des illustrations du *Boëce* ne se borne pas à cette rare supériorité d'exécution. Leur auteur sait aussi, à l'occasion, s'animer et rendre, avec une émotion communicative, les plus nobles sentiments de l'âme humaine. Quel mouvement de foi et d'ardeur religieuse, par exemple, imprimé par lui au personnage principal, dans la belle allégorie de la Philosophie fournissant à son adepte des ailes pour s'élever jusqu'à Dieu, à travers les régions supérieures où planent les esprits célestes[1] ! Mais l'artiste est, avant tout, comme tous les grands Flamands, un amant fidèle et attentif de la nature. Il le montre dans ses ravissants paysages. Il le montre encore dans les larges bordures qui accompagnent chaque image du manuscrit de Louis de Bruges, entourant la page entière d'une riche floraison de lys, de roses, de pensées, d'œillets, de fleurs de pêchers et de fraisiers, peinte sur un fond d'or mat avec la plus absolue vérité.

Il est légitime de penser qu'un miniaturiste aussi remarquable que le peintre du *Boëce* de Louis de Bruges, n'a pas dû se borner à

1. Cette miniature est la quatrième du volume, f° 201 v° du manuscrit.

cette seule œuvre, et qu'il doit exister ailleurs d'autres témoignages de son talent. Pour les trouver, il n'est pas nécessaire de chercher bien loin; il suffit d'examiner dans son ensemble la série des manuscrits provenant du seigneur de la Gruthuyse que possède la Bibliothèque nationale. Dans les miniatures d'un certain nombre d'entre eux, on reconnaît, à n'en pas douter, la main du même maître, à ces signes caractéristiques plus faciles à percevoir par la comparaison qu'à définir par des mots, à cette répétition des mêmes types, à cet emploi des mêmes tonalités particulières dans le coloris, à cette même manière de poser la touche et de conduire le dessin qui constituent le style individuel d'un artiste [1].

Plusieurs des volumes en question offrent cet avantage d'être datés. On peut donc les ranger de manière à former une suite chronologique. Or, si on les étudie suivant cet ordre, un fait important se dégage. Les enlumineurs de profession, au moyen âge et jusqu'au xvie siècle, ne sont trop souvent, hélas! que de vulgaires praticiens, à l'esprit paresseux. Une fois arrivés à une certaine habileté de main, ils s'arrêtent dans leurs efforts; ils laissent en quelque sorte leurs facultés se figer à un point donné, et adoptent, pour ne plus rien y changer, des formules dont ils ne se départent plus. On les voit continuer imperturbablement à suivre, pendant de longues années, les mêmes errements, et à peindre encore à la fin de leur existence identiquement comme ils le faisaient à leur début, fermant les yeux par conséquent aux conquêtes nouvelles dans le domaine de l'art, et se laissant ainsi dépasser par leurs rivaux des générations plus jeunes. Quelques-uns cependant, mais en très petit nombre, secouent cette torpeur. Au lieu de rester en arrière, ils prennent, au contraire, résolument la tête du mouvement. Ils cherchent à profiter des exemples qu'ils peuvent recueillir, et, sans cesse en éveil, se préoccupent toujours d'atteindre le mieux. Ceux-là sont de vrais artistes, des novateurs, parfois des chefs d'école ayant exercé une influence considérable, qui méritent leur place dans l'histoire de l'art.

C'est incontestablement à cette seconde catégorie qu'appartient le

1. On peut noter, comme trait caractéristique, la forme allongée des visages qui dans les têtes de femme, par suite d'un arrangement de la chevelure rétrécissant le front, se rapproche plutôt d'une ellipse que d'un ovale. Mais ce qui est surtout une marque infaillible, c'est la présence constante de certains tons limpides et transparents, un carmin léger, un lilas presque gris, celui-ci employé principalement pour des banderoles où courent des inscriptions en caractères bleu de ciel, qui sont particuliers au maître du *Boëce* et ne se rencontrent que dans ses ouvrages.

miniaturiste du *Boëce*. En examinant dans son entier la série de ses œuvres, on reste frappé, comme d'un trait saillant, de la continuité et de la rapidité de ses progrès. Son talent, à l'origine, est souvent sujet à des défaillances; mais il ne tarde pas à s'affermir, et bientôt il prend, pour ainsi dire d'année en année, de plus en plus d'ampleur unie à plus de charme. A douze ans de distance, intervalle que les miniatures subsistantes nous mettent à même d'embrasser sûrement, la différence est telle entre le point de départ et le point d'arrivée, qu'on hésiterait à reconnaître la même main, si l'on ne possédait pas les chaînons intermédiaires montrant toute la suite de ces transitions successives d'une création moins achevée à une bien meilleure, et de celle-ci à une autre encore supérieure.

Le plus ancien manuscrit à date certaine fait pour Louis de Bruges auquel le miniaturiste de *Boëce* ait été appelé à travailler, est le tome II d'un exemplaire des *Antiquités des Juifs* de Josèphe, traduites en français, qui fut, suivant la mention finale, « ordonné en la ville de Gand », en 1480 [1]. Les douze grandes miniatures qui illustrent ce tome II sont tracées d'un pinceau encore timide et inexpérimenté. Néanmoins, elles laissent déjà prévoir ces rares qualités de délicatesse dans la touche et d'harmonie dans le coloris qui doivent tant se développer plus tard chez le maître.

D'après l'analogie du style et de la facture, c'est aussi vers la même époque qu'il a dû exécuter douze autres images de grandes proportions peintes dans les deux derniers tomes d'une copie des *Chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin [2].

Vient ensuite, suivant l'ordre des dates, un manuscrit des *Commentaires de César* traduits et augmentés par un anonyme, « escript et parachiefvé à Gand, en l'an de grâce mil CCCC IIII^{xx} et deux (1482) [3]. »

Les miniatures de ce volume sont à peu près de la même valeur que celles du manuscrit de 1480. Les sujets, consacrés à des scènes de guerre, ont d'ailleurs fort peu d'intérêt par eux-mêmes. Mais il faut relever, bien que s'appliquant à un point très secondaire, un effort tenté par notre artiste pour sortir des voies battues. Au lieu de

1. Ce manuscrit a été ultérieurement divisé en trois volumes qui forment les Mss. français 14, 15 et 16 de la Bibliothèque nationale.

2. Ces deux derniers tomes forment aujourd'hui quatre volumes, Mss. français 82, 83, 84 et 85 de la Bibliothèque nationale. Quatre des miniatures qu'ils renferment, et qui comptent d'ailleurs parmi les plus faibles du maître, ont été reproduites en couleur ou en noir, dans les *Chroniqueurs de l'Histoire de France*, par Mme de Witt, Paris, Hachette, III, p. 653 et 688; IV, p. 4 et 101.

3. Bibliothèque nationale, Mss. français 38.

renfermer les images dans des cadres rectangulaires, suivant la tradition constante de la librairie flamande à cette époque, il leur donne des formes ovales ou circulaires dont l'arrangement produit, surtout au frontispice de l'ouvrage, un bon effet décoratif[1].

Où la personnalité du maître commence à se manifester d'une manière beaucoup plus brillante, c'est dans le tome Ier des *Antiquités des Juifs* de Josèphe qui complète le tome II mentionné plus haut[2].

Par une anomalie assez singulière, ce tome Ier n'a été terminé que trois ans après le tome II, en 1483. D'autre part, ce qui est le plus important, ce n'est pas à Gand qu'il a été exécuté, comme les volumes précédents : il a « esté escript et parachiévé en la ville de Bruges ». Notre miniaturiste a donc dû, pour enluminer ce volume, changer de résidence, et il n'est pas douteux que ce voyage de Gand à Bruges n'ait eu la plus heureuse influence sur le développement de son talent. Bruges était alors un des centres les plus actifs de l'art flamand. Un homme de génie, Memling, y travaillait, et créait ces merveilles qui n'ont pas cessé d'exciter des transports d'admiration. Assurément je n'oserais pas affirmer que le maître du *Boëce* de Louis de Bruges ait pris des leçons de l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule;* mais une observation attentive me paraît attester qu'il a dû être influencé par ces délicieux chefs-d'œuvre, et que c'est à eux qu'il a emprunté quelque chose de ce charme tout nouveau, de ce coloris plus limpide, de ce dessin plus large et plus souple qui se manifestent tout à coup dans le tome Ier de *Josèphe*, et qui font de ses quinze miniatures et notamment de celle qui ouvre le texte, représentant l'union d'Adam et d'Ève consacrée par Dieu dans le Paradis terrestre, des créations très supérieures à tous égards à celles qui les avaient précédées.

Indépendamment de cet épanouissement de talent si sensible dans les miniatures proprement dites, on voit aussi apparaître dans ce manuscrit l'emploi d'une formule tout à fait neuve pour la partie purement ornementale des encadrements et des bordures. Jusqu'alors, le maître du *Boëce* de Louis de Bruges avait suivi sur ce point la vieille tradition, constante pendant presque tout le xve siècle. Celle-

1. Ce n'est pas là, je le reconnais, une invention bien merveilleuse, mais encore fallait-il y songer, et ce qui prouve combien il était difficile de se soustraire sur ce point de détail à la tyrannie d'habitudes passées à l'état de lois, c'est que cet exemple est peut-être l'unique du même genre que l'on puisse rencontrer à cette date.

2. Comme le tome II, ce tome Ier est aujourd'hui relié en trois volumes, Ms. français 11, 12 et 13 de la Bibliothèque nationale.

ci consistait à faire courir sur le fond du parchemin laissé à sa teinte naturelle, des tiges chargées de fleurettes, peintes il est vrai avec beaucoup de délicatesse et de vérité, mais beaucoup plus petites que la réalité, et sans relief par suite de l'absence d'ombres portées. Dans le tome I[er] de *Josèphe*, au contraire, comme dans les volumes qui le suivront, les bordures nous montrent, sur des fonds dorés ou teintés qui les font mieux ressortir, des imitations parfaites de fleurs, de fruits, et même d'insectes et d'oiseaux, copiés rigoureusement sur la nature, de dimensions bien plus fortes, quand elles ne sont pas le plus souvent de grandeur exacte, et surtout peintes à l'effet, avec une remarquable science du modelé et du clair-obscur, de manière à former trompe-l'œil et à donner l'illusion d'objets réels se détachant en saillie. Si j'insiste sur ce point qui peut paraître au premier abord un peu secondaire, c'est que cette formule nouvelle était destinée à avoir la plus brillante fortune. C'est d'après elle que devait être, bientôt après, conçue la décoration des deux manuscrits à miniatures qui sont peut-être les plus célèbres aujourd'hui, le *Bréviaire Grimani* et le *Livre d'Heures de la reine Anne de Bretagne*. Il n'est donc pas insignifiant de noter avec soin que la première apparition à date certaine que l'on puisse en constater, se trouve dans l'œuvre du maître du *Boëce* de Louis de Bruges [1].

Est-il lui-même l'inventeur de ce système de décoration ? En semblable matière, il ne faut jamais être trop affirmatif; mais en tous cas, par la perfection qu'il a su atteindre dans ce genre dès son premier essai, il a été certainement un de ceux qui ont le plus contribué à en fixer les principes et à le mettre à la mode.

D'après le caractère plus large de la facture comme d'après le style de l'ornementation, c'est à une époque postérieure à l'achèvement du tome I[er] du *Josèphe*, qu'il faut ranger dans l'œuvre du maître, trois autres manuscrits également peints pour Louis de Bruges, mais qui ne sont pas datés : le *Secret parlement de l'homme avec son âme;* l'*Arboriste et le lapidaire*, et le *Traité des monnaies*, en latin, de Nico-

1. En Flandre, à la fin du XV[e] siècle, le système de la division du travail était poussé très loin dans la décoration des manuscrits ; souvent il arrivait que les encadrements et bordures étaient confiés à un autre enlumineur que les miniatures proprement dites. Mais tel n'est pas le cas pour ceux des volumes décorés par le maître du *Boëce* de Louis de Bruges où le nouveau style d'ornementation est employé avec le plus de perfection. Dans les pages les plus remarquables sous ce rapport, tout est bien de la même main, comme l'attestent à la fois la touche et la gamme de coloris.



Gazette des Beaux Arts

Schwartzweber Heliog

FRONTISPICE DU «BOÈCE» DE LOUIS DE BRUGES

Reduction d'une grande miniature d'Alexandre Bening

(Ms neerlandais 1 de la Bibl. nationale)

Imp A. Clém[illegible] P[illegible]

las Orême [1]. Il serait trop long de décrire en particulier chacun de ces volumes, dont l'examen inspire une admiration de plus en plus vive pour l'auteur de leurs peintures. Je me bornerai seulement à mentionner un délicieux paysage qui sert de fond à la première miniature du *Secret parlement de l'homme avec son âme*, et, dans l'*Arboriste*, une intéressante scène de mœurs du temps, la vue intérieure de la boutique d'un joaillier, traitée avec une spirituelle vivacité et dont nous donnerons la reproduction.

Mais il convient de s'arrêter un peu plus longuement à un autre volume venant de la bibliothèque de la Gruthuyse : le *Livre de la « Vita Christi »* en français [2]. Dans tous les manuscrits qui ont été cités jusqu'ici, les images sont peintes avec la gamme complète des tons, ou, comme on disait alors, « en toutes couleurs ». Au contraire, les dix-huit compositions illustrant le *Livre de la Vita Christi*, la plupart d'assez grandes dimensions et couvrant une demi-page de format in-folio, nous montrent le maître ayant adopté un parti pris différent, et employant le procédé conventionnel appelé camaïeu ou grisaille. Le genre de camaïeu enlevait à l'artiste un de ses principaux avantages, le charme de son coloris si harmonieux. Il a néanmoins su rester égal à lui-même. Il nous apparaît même praticien consommé dans l'art de rendre le modelé et de faire sentir les plans, sur la teinte uniforme d'un fond gris plus ou moins foncé, à l'aide de simples hachures blanches et d'ombres noires, à peine avivées par quelques légères touches d'or dans les lumières. Tout cependant n'est pas de la même valeur dans cette suite. Dans plusieurs de ces images, le dessin est lourd et les formes peu correctes. Mais il en est d'autres empreintes d'un grand sentiment dramatique : la Résurrection (fol. 153) ; la Mort des ennemis du Christ (fol. 176), et en première ligne, l'Arrivée de la Vierge et de saint Joseph aux portes de Bethléem la nuit, à la lueur des étoiles

1. Bibliothèque nationale, *Le Secret*... Ms. français 190. Cinq miniatures de petites dimensions f°s 1, 103, 148, 183, 207. — Voir, sur ce volume, Paulin Pâris, les *Manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, II, p. 115 et suiv.

Bibliothèque nationale, *L'Arboriste*... Ms. français 9136. En tête, une grande miniature qui a dû être très belle, mais qui est aujourd'hui malheureusement tout usée, quelques autres petites miniatures dans les colonnes du texte, et au f° 344, à mi-page, la vue, mentionnée plus bas, de la boutique d'un joaillier.

Bibliothèque nationale, *Traité*... Ms. latin 8733^a. Frontispice à pleine page, de format in-8° ; dans l'encadrement, une charmante figure de jeune femme.

2. Bibliothèque nationale, Ms. français 181. — Voir sa description dans Paulin Pâris, *loc. c.*, II, p. 82.

(fol. 25), qui doivent compter parmi les plus remarquables conceptions du maître [1]. Le manuscrit du *Livre de la Vita Christi* paraît avoir été encore exécuté à Bruges. En tout cas, en l'examinant attentivement, on ne peut s'empêcher de songer à un rapprochement avec un tableau d'un des peintres célèbres de cette ville. Plusieurs types, en effet, notamment le plus important de tous, celui qui a été donné à Notre-Seigneur, offrent beaucoup de ressemblance avec ceux que Gérard David a adoptés dans son triptyque du *Baptême du Christ*, autrefois attribué à Memling, du Musée de l'Académie de Bruges.

Nous arrivons ainsi à l'année 1492, la dernière où notre miniaturiste ait pu travailler pour le seigneur de la Gruthuyse, et au manuscrit du *Boëce* en flamand, qui atteste un dernier et décisif progrès dans son talent parvenu alors à son entier développement. J'ai assez parlé des admirables miniatures de ce manuscrit, pour ne pas avoir à y revenir. Je ferai seulement remarquer qu'il résulte des mentions de date et de lieu inscrites à la fin du volume, que l'artiste, après avoir quelque temps habité Bruges, avait dû, pour peindre son chef-d'œuvre, revenir à Gand, son premier lieu de domicile.

Si considérable que soit la série des livres peints pour Louis de Bruges par le maître du *Boëce*, elle ne constitue pourtant qu'une partie de son œuvre. D'autres manuscrits existent encore, contenant des miniatures de sa main, qui n'ont pas fait partie de la collection du seigneur de la Gruthuyse. Quatre se trouvent à Londres au Musée Britannique. Un cinquième est conservé à Paris même, à la Bibliothèque de l'Arsenal.

Un des manuscrits du Musée Britannique qui est un autre exemplaire du *Livre de la Vita Christi* (Royal Mss. 16 G iii) offre cet intérêt d'être, parmi tous les volumes dont la décoration a été exécutée par le maître du *Boëce*, celui qui porte la plus ancienne indication de date. Suivant la formule finale, il a été « escript par David Aubert en la bonne ville de Gand, l'an de grâce mil CCCCLXXIX », un an, par conséquent, avant le tome II du *Josèphe* de Louis de Bruges, qui n'est que de 1480. Ce volume est orné de neuf miniatures.

La même date de 1479 se lit sur le frontispice du tome premier d'un *Valère Maxime*, exécuté en Flandre pour le roi Édouard IV d'Angleterre (Royal Mss. 18 E iii et iiii); mais c'est seulement dans le tome II de cet ouvrage, que notre artiste, que nous trouvons ici

1. Nous publierons ultérieurement une reproduction de cette grisaille remarquable.

collaborant en seconde ligne avec un autre enlumineur, a été chargé de peindre une unique image, assez insignifiante à tous égards [1].

Œuvre de collaboration encore est l'illustration d'un *Eracles*, ayant appartenu au roi Henri VII (Royal Mss. 15 E i). Parmi ses nombreuses miniatures, neuf grandes et dix-huit petites doivent être revendiquées pour le maître du *Boëce* [2]. Elles appartiennent, par leur style, à la même série que celles du *Valère Maxime* et de la *Vita Christi* de 1479, c'est-à-dire qu'elles remontent aussi à ce que l'on peut appeler, dans le groupement des œuvres du maître, la première époque gantoise, antérieure à son séjour à Bruges.

C'est, au contraire, après sa venue dans la ville où travaillaient Memling et Gérard David, qu'a été illustré, par lui, le dernier des manuscrits de Londres dont j'aie à parler ici, un livre d'Heures à l'usage du diocèse de Bruges (Add. Mss. 17026).

Ce livre d'Heures, par son format très réduit, surtout si on le compare aux gros volumes venant du seigneur de la Gruthuyse, constitue une exception, unique quant à présent, parmi les créations de l'artiste, et une exception charmante; l'auteur du *Boëce* a rarement déployé plus de finesse que dans ce délicieux manuscrit placé, à juste titre, au Musée Britannique, dans une vitrine d'exposition, au milieu des plus remarquables spécimens de la miniature [3]. L'exiguïté des cadres n'a pas empêché le maître d'y traiter avec son habileté ordinaire des tableaux pittoresques où se pressent de nombreux personnages. Telle une Résurrection de Lazare, ayant pour décor une jolie vue de ville flamande (f° 22). Telle encore une composition mystique des Saints en prière autour de la Fontaine de vie (f° 33). Dans cette dernière page, il est impossible de ne pas reconnaître le souvenir du retable de l'Agneau, des Van Eyck. Et quoi de plus naturel, en effet, que notre miniaturiste, ayant longtemps habité Gand, se soit inspiré de l'incomparable merveille qu'il avait pu admirer et étudier dans la cathédrale de Saint-Bavon! Citons encore, en tête du texte du livre d'Heures, un buste du Christ cou-

1. Royal Mss. 18 E iiii, f° 19. — Cette miniature représente la fin d'un combat.

2. F^os 32 v°, 47, 51, 56, 69 v°, 74, 78, 86, 92, 99 v°, 102 v°, 109, 117, 129, 135, 138 v°, 151 v°, 156 v°, 162, 171, 178 v°, 186, 193 v°, 240, 258, 279 v° et 436 du manuscrit.

3. Exposition des manuscrits, série des enluminures (*illuminations*) n° 64. — Ce livre d'Heures renferme dix-huit miniatures du maître. Il y a de plus quelques petites images de Saints, mais celles-ci sont d'une autre main, et très inférieures comme art.

ronné d'épine, d'un sentiment très élevé et d'un caractère bien personnel.

Quant au manuscrit de l'Arsenal, il nous ramène à une période encore plus récente, car il appartient aux plus beaux temps de l'artiste, et doit être au moins contemporain comme exécution du *Boëce* de 1492, sinon même postérieur. Ce manuscrit en deux volumes (nos 5082 et 5083 de l'Arsenal) renferme cette traduction française des *Antiquités des Juifs* de Josèphe, dont le maître avait également peint un exemplaire pour Louis de Bruges. Il a été exécuté pour le digne héritier d'une race de bibliophiles, Philippe de Bourgogne, seigneur de Beures, fils d'Antoine, le Grand Bâtard de Bourgogne, et par conséquent petit-fils naturel du duc Philippe le Bon, tous amateurs fervents des livres de prix et des belles enluminures.

L'auteur du *Boëce* nous apparaît ici comme devenu chef d'atelier, assez en vogue pour avoir sous ses ordres un groupe d'élèves qui le secondent dans sa besogne. Ainsi qu'il arrive dans les cas analogues, fréquents dans l'histoire de la miniature flamande ou française, il ne daigne plus exécuter en personne que les miniatures placées au début des volumes, sur lesquelles doivent tomber d'abord les regards du possesseur ou des lecteurs, et c'est à des auxiliaires inférieurs, qui s'efforcent tant bien que mal d'imiter sa manière, qu'il laisse le soin de compléter l'illustration dans les pages de la fin. Sa part personnelle, dans ce second *Josèphe*, se réduit uniquement à huit miniatures au tome II, et à deux seulement au tome Ier [1]. Mais pour être peu nombreuses, ces images n'en offrent pas moins un vif intérêt, en dehors de leur mérite intrinsèque, comme pouvant servir par la comparaison à mesurer l'étendue des énormes progrès accomplis par l'auteur depuis l'époque où il avait exécuté des compositions analogues dans l'exemplaire du même ouvrage destiné à Louis de Bruges.

Les deux volumes de l'Arsenal doivent aussi attirer l'attention par les encadrements qui accompagnent les miniatures. Le maître y a introduit, au milieu des branchages et des fleurs, des petites figurines et même des scènes à plusieurs personnages, tout à fait indépendantes du sujet principal, pour lesquelles il a pu se livrer à son gré à toute sa fantaisie. Nous avons là la révélation d'un nouveau côté de son talent. Ces scènes ont parfois un caractère

1. Arsenal, no 5082, fos 12 et 14 vo; no 5083, fos 1, 27, 51, 83, 119, 143, 159 et 205 vo. — Une des miniatures du tome II est gravée dans Lacroix, *Mœurs, usages et costumes du moyen âge*. Paris, Didot, 1872, p. 391.

satirique accentué. Ainsi, sur une des pages du tome II, on voit un homme conduisant par la bride un âne chargé de deux paniers qui contiennent d'autres hommes de plus petites proportions. Le conducteur de l'âne s'avance vers une matrone assise, à la mine et au sourire équivoques, laquelle lui présente deux jeunes filles sur une sorte d'éventaire analogue à celui d'une marchande de fruits. Des inscriptions peintes sur des banderoles indiquent les paroles que sont censé prononcer les divers personnages. « Nous voullons amour », s'écrient les petits bonshommes portés dans les paniers de l'âne, en désignant de leur main droite les deux jeunes filles, tandis que de l'autre main ils agitent une bourse. « Combien vault », dit le conducteur de l'âne à la matrone. « Deus à bon marché », répond celle-ci. Ailleurs, c'est une grosse femme aux appâts vulgaires, digne ancêtre de certaines commères de Steen et de Brouwer, qui se laisse courtiser de très près par trois godelureaux. Ceux-ci sont vêtus et attifés à la dernière mode; mais si vous regardez leurs visages, vous reconnaîtrez que ces galants ne sont en réalité que d'affreux singes. Tout en raillant ainsi le vice, notre miniaturiste ne devait pas cependant se poser lui-même en moraliste bien austère. Un médaillon, placé au bas d'une des bordures, montre un buste d'homme embrassant une femme; et dans cette tête d'amoureux occupé à si doux passe-temps, il est très probable que l'auteur nous a laissé l'image de ses propres traits [1].

1. Sur le pourtour de ce médaillon qui simule un cadre de métal gravé, on lit à la suite de la devise : « Belle amie, prendez en gré », les deux lettres capitales A et M. D'après les exemples fournis par d'autres manuscrits, on est tout à fait admis à supposer que ces deux lettres sont les initiales des prénoms des deux personnages portraiturés, le prénom de l'homme étant le premier. Ces lettres ne peuvent évidemment concerner le personnage pour qui le manuscrit a été peint, puisque celui-ci s'appelait Philippe, et sa femme Jeanne de Borssele. Reste donc l'hypothèse d'une application à l'auteur de la peinture. Or celle-ci est très vraisemblable, car nous verrons plus loin que l'initiale A est parfaitement celle qui conviendrait pour désigner le miniaturiste par la première lettre de son nom de baptême. Quant à sa « belle amie », résignons-nous, après quatre siècles écoulés, à ne pas chercher à percer le discret mystère qui entoure son initiale M.

PAUL DURRIEU.

(La suite prochainement.)



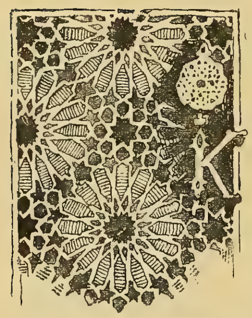
L'ART ARABE DANS LE MAGHREB

KAIROUAN

(PREMIER ARTICLE.)

I

LA VILLE ANCIENNE ET LA VILLE MODERNE [1]



AIROUAN est situé dans une immense plaine, grandiose d'horreur et de splendeur. Des vallonnements, couverts d'une végétation basse et brûlée, s'inclinent doucement vers une insensible cuvette, remplie de moissons monotones et de champs de poussière, — fond de lacs amers qui vont se desséchant, de vastes marais dont le sol crevassé sonne sous le pied des chevaux. Kairouan, la ville sainte, est là, dans la poudre d'or, blanche comme le sel, pareille à un mirage sous la réverbération solaire.

1. O. Houdas et R. Basset, *Rapport*, etc., dans le *Bull. de Corr. africaine*, 1882 et 1884; H. Saladin, *Rapport au ministre*, etc., dans les *Archives des Missions scientif.*, 3e série, t. XIII, 1887; Cagnat et Saladin, dans le *Tour du Monde*, 1885, 1er sem. et suiv.; Graham et Ashbee, *Travels in Tunisia*, Londres, Dulau, 1887.

Un superbe album de photographies prises en 1882, au lendemain de la con-

Aucune capitale, je crois, n'a été fondée dans une position aussi disgraciée. Point de jardins, point de *gouta*, comme à Damas; point de fleuve, comme au Caire, à Bagdad ou à Hama; point de mer, comme à Tanger. Pas un arbre, aussi loin que la vue s'étende; la grande *Sebkha-el-Hani* et le lac *Kelbia* sont entourés de boues ingrates



BAB-ET-TUNIS ET SOUK-EL-BERRANI, A KAIROUAN.

(Dessin de M. Ary Renan.)

qui n'ont jamais porté que des céréales assez maigres. Les historiens arabes [1] n'ont donc pas menti en racontant que le grand conqué-

quête, par M. Lougarre, est annexé au rapport de MM. Houdas et Basset. Nous y avons puisé les motifs de nos principales illustrations; un exemplaire de cet album est déposé à la bibliothèque de l'Institut.

1. Les géographes et les historiens arabes de la conquête de l'Afrique, Edrisi, El-Bekri, Ibn Khaldoun, El Kairouani, Nouweiri, etc., ont été traduits et analysés bien des fois. Nous renvoyons à Amari, *Storia dei Musulmani di Sicilia,* Florence, 1858; Mercier, *Hist. de l'établissement des Arabes* et *Hist. de l'Afrique septentrionale*, Paris, 1888; Rousseau, *Annales tunisiennes,* et à la thèse de W. Roth, *Okba-ibn-Nafi-el-Fihri,* Goettingue, 1859.

rant Okba-ibn-Nafi choisit de propos délibéré un fourré de joncs et de plantes rampantes, un repaire de bêtes fauves, pour y fonder une ville. Les musulmans de Kairouan ajoutent qu'il fit ainsi, pour ne pas imiter les *roumis* qui bâtissent leurs cités sur des éminences, et pour occuper le premier un sol vierge. Il n'est pas impossible qu'un semblable mobile ait été pour quelque chose dans la détermination d'Okba; cependant, les auteurs mentionnent, à cette place même, un petit *castello* des *roumis*, appelé *Kamounia*, et ce nom semble bien antique. Nous verrons aussi plus loin qu'El-Bekri parle tout au moins d'un gros édifice romain enclavé dans le périmètre de la ville arabe. Les avantages qu'Okba fit ressortir aux yeux de ceux qui préféraient un autre emplacement, Sousse, par exemple, étaient : l'éloignement de la mer qui mettrait la nouvelle ville à l'abri de toute surprise par les flottes byzantines, l'excellence du pâturage pour les chameaux, et le voisinage de la Sebkha [1].

Ibn-Khaldoun, dans ses admirables *Prolégomènes historiques*, écrits vers 1375, ne juge point autrement la résolution d'Okba que nous ne la jugeons aujourd'hui. Il a vu la décadence de Kairouan; il en donne deux raisons. Dans le chapitre « Sur les choses dont il faut tenir compte lorsqu'on fonde une ville », il dit : « Les fondateurs de villes ont quelquefois négligé les emplacements que la nature des lieux leur désignait; ... c'est ce que firent les Arabes dans les premiers temps de l'Islamisme. Dans le choix des emplacements, ils ne cherchèrent que ce qui leur paraissait le plus essentiel, c'est-à-dire des pâturages où leurs chameaux trouvassent les arbustes et les eaux saumâtres qui leur convenaient. ... Ce fut ainsi qu'on fonda Kairouan, etc.; ... et comme on n'avait pas tenu compte de la nature, ces villes dépérirent très rapidement. » Puis, ailleurs : « Si la ville fondée n'a pas dans son voisinage de peuples campagnards qui puissent lui fournir les éléments pour suppléer à la décadence de la popula-

1. Toutes ces données qui s'accordent suffisamment bien sont en partie contredites par un manuscrit découvert au moment de la conquête par MM. Houdas et Basset, le *Meâlim-el-Imân* de Si Mohammed ben En Nadji. D'après cet auteur, il semblerait qu'il y ait eu plusieurs personnages du nom de Okba. Dès l'an 34 de l'hégire (659), Mouavia-ibn-Hodeidsch aurait fait creuser des puits autour du futur emplacement, et leur aurait donné son nom. Enfin une mosquée aurait été fondée, avant celle de Sidi-Okba, an 47 de l'hégire (672), par un nommé Rouifa-ben-Tsâbit.

Cette mosquée, dite mosquée des Ansars, existe, ainsi que nous le verrons par la suite. Ce document ne nous paraît pas suffisant pour déposséder Okba de toute sa gloire (V. Houdas et Basset, *op. cit.*, 1884, 1er fascicule).

tion, ses murs d'enceinte se dégraderont aussitôt que l'empire aura succombé; elle tombera en ruines... Cela est arrivé pour Kairouan. »

Sidi-Okba n'était ni un hygiéniste ni un philosophe; il pensait sans doute que Dieu pourvoirait à la fortune de la ville qu'il fondait [1]. Ce lieu inculte lui plut par sa sauvagerie : il y planta brutalement sa lance.

« Arrivé là, dit Ibn-abd-el-Hakem, Sidi-Okba cria à haute voix : « Habitants de cette terre, éloignez-vous, et qu'Allah vous fasse « miséricorde! Nous allons nous fixer ici. » — Il répéta trois jours de suite cette sommation, et toutes les bêtes sauvages lui cédèrent le terrain. Pendant trois jours, lions, panthères, sangliers et hiboux s'enfuirent par bandes avec leurs petits. Le conquérant dit alors au peuple assemblé : « Voici votre *Kairouan!* (station de caravanes, ou mieux place d'armes, camp retranché). » C'était en l'an 50 de l'hégire (675).

Par malheur, la vermine et les scorpions sont revenus depuis à Kairouan. La Mecque n'est certes pas plus austère. L'absence de verdure, même dans l'enceinte, et le manque d'eau courante donnent à la ville et à la banlieue de Kairouan un aspect désolé qui n'a pas d'analogue. Brusquement, à partir du pied des murailles, commence un désert répulsif et maussade, une ceinture d'affreux cimetières et de gazons piétinés. Nulle collaboration de la nature : un tas de chaux, une œuvre de l'obstination humaine dressée, — contre le vœu des éléments, — au milieu du steppe. Nous sommes devant la principale ville d'un peuple de nomades et de pasteurs à demi fixés. Or, les peuples pasteurs n'ont pas d'arbres [2], pas d'ombrages; les troupeaux détruisent tout, aussi sûrement que les sauterelles; surtout, ils salissent le sol et l'exhaussent. Kairouan est littéralement environné d'un cordon de hauts monticules qui ne sont que des amas de bouses et d'ordures. Aux alentours des abreuvoirs et devant les portes, on voit nettement le cône de fiente déposé par les armées de bétail qui s'y pressent chaque soir, et par les caravanes que Sidi-

1. Okba, suivant les uns, aurait demandé à Dieu que sa ville ne fût jamais ni prise d'assaut ni pillée. « Récits apocryphes! » disent les autres, car l'histoire a montré que Kairouan fut bien des fois pris et pillé. Voilà un bel exemple de démonstration par l'absurde.

2. « A Kairouan, il n'y a pas d'autre bois à brûler que celui qu'on coupe aux oliviers des environs », dit El Bekri. Ces oliviers sont détruits. On comprend bien, à Kairouan, que le mot arabe *souad* « noir » désigne une forêt. Le moindre groupe d'arbres fait tache dans l'uniformité de la plaine.

Okba avait annoncées. Ces collines artificielles dépassent la hauteur des murailles actuelles, qui est de douze mètres environ, et permettent de plonger sur la ville; la plus remarquable est le *Drâa-el-Guemel* (mamelon des poux), situé en face de la porte des Pêchers. Voilà de quels observatoires nous embrassons le panorama de Kairouan.

Avant d'y entrer, jetons un coup d'œil sur son étonnante histoire.

La fondation de Kairouan date des premières heures de la conquête arabe. Les auteurs s'accordent à nous dire que le prédécesseur d'Okba au gouvernement de l'*Ifrikia*, de la Tunisie actuelle à peine conquise, Mouavia-ibn-Hodeidsch, avait fixé ses quartiers sur une position voisine de celle qu'occupe la ville d'Okba, là où était la ville infidèle d'*Uselitanum* (*Djeloula*). Le site n'agréa pas à Okba; ce dernier était un sectaire farouche; seul parmi les conquérants arabes, il exigeait la conversion des vaincus. Nouweiri rapporte que, voyant les apostasies qui se produisaient dès qu'il s'absentait, l'émir résolut de fonder une ville qui fût, jusqu'au jour du jugement dernier, le camp retranché et le point de ralliement de l'Islam. Son ambition fut exaucée pendant des siècles. C'est de Kairouan que lui-même partit pour cette effrayante marche triomphale qu'il poursuivit jusqu'à l'Atlantique, sans que le poitrail de son cheval rencontrât d'obstacles [1]. Kairouan fut l'*oppidum* de l'Islam; là résidèrent les gouverneurs, là s'organisèrent toutes les expéditions; de là sortirent les conquérants de l'Afrique, de la Sicile et de l'Espagne, jusqu'au moment où Fez devint, sous les Edrissites, la capitale du Maghreb occidental et où Ahmed-abou'l-Abbès transporta le siège du gouvernement de l'Ifrikia à Tunis. Dès les premiers jours, une petite colonie d'Arabes de race pure s'était établie à l'entour de Kairouan; c'était le plus sûr contingent des envahisseurs en cas de révolte, et leur seul point d'établissement véritable pendant l'invasion du VIIe siècle.

En réalité, Okba ne fit guère que désigner des emplacements : emplacement d'une enceinte, d'une mosquée, d'un *mihrab* ou niche sainte dont la convexité regarde La Mecque. Il faut bien se figurer la fondation de toutes pièces d'une ville arabe comme une opération d'une certaine durée, pendant laquelle l'embryon de la cité risque quelques aventures. Ainsi, le remplaçant d'Okba pendant ses marches

1. Au retour, Okba mourait avant de revoir Kairouan; il était tué par surprise à Tehouda (20 kil. de Biskra), où il fut enterré. La mosquée bâtie sur sa tombe est un des plus anciens monuments de l'Islam algérien.

victorieuses, Abou-Mouhadjer, essaya de déplacer la ville naissante, sans doute à cause de la rareté de l'eau, et d'en bâtir une autre à deux mille, plus loin. A en croire Nouweiri, la nouvelle citée une fois



MAISON D'UN RICHE INDIGÈNE, A KAIROUAN.

(Dessin de M. Ary Renan.)

édifiée, Mouhadjer voulut jeter bas celle d'Okba et la démantela; mais celui-ci protesta auprès du khalife, obtint gain de cause et restaura sa ville (681-682), après avoir rasé la ville rivale. Si l'on prenait les textes au pied de la lettre, les villes seraient sorties de terre en ce temps comme par enchantement : trois Kairouans auraient surgi en quelques années; et la tradition dit, en effet, que les pierres

venaient se placer toutes seules en assises à la voix du nouvel Amphion. Mais la véritable signification des textes lorsqu'ils parlent d'une fondation de ville, concerne en réalité les murailles seules, qui sont l'essentiel. Cela se voit bien par l'exemple de Mansourah, près de Tlemcen. Élevée pour être la rivale de Tlemcen par Abou Yacoub, qui assiégeait cette dernière ville, sa construction, son orgeilleuse prospérité et sa destruction durèrent en tout sept années, autant que ce terrible siège. Or, pendant ce laps de temps, l'assiégeant eut tout juste le loisir de bâtir l'admirable périmètre de murailles qui existe encore, d'y élever une mosquée et quelques palais. Le reste de l'espace enclos dut être occupé par un vaste camp, des marchés en plein air, des tentes, des abris légers, qui étaient d'une construction rapide et dont la destruction avait lieu en un jour. L'imagination d'Ibn-Khaldoun, un des historiens arabes les plus critiques, nous décrit cependant à Mansourah une cité merveilleuse. Ce grave historien ne ressemble-t-il pas un peu à Schéhérazade qui faisait bon marché des vraisemblances, pour que le conte fût plus beau?

Le périmètre des fortifications de Kairouan fut de suite considérable; un camp le remplit; des huttes grossières se groupèrent autour du chœur, pour ainsi dire, de la grande mosquée naissante, élevé sous les yeux d'Okba; mais la construction même de la mosquée suivit, comme nous le verrons, des phases diverses. En même temps que le *mihrab*, on construisit un palais de gouvernement, des habitations pour les principaux de l'armée, et sur les routes avoisinantes, des *khans*, des maisons de halte pour les voyageurs futurs. D'après Ibn-Koteïba, la mosquée fut de pisé, les maisons furent de roseaux. Pareille simplicité n'était pas rare : Ibn-Khaldoun rapporte que les habitants de Koufa ayant demandé au khalife Omar la permission de rebâtir en pierre leur ville de roseaux qui venait d'être incendiée, celui-ci répondit : « Faites; mais aucune maison ne doit avoir plus de trois chambres. »

La réfection de Kairouan ne tarda pas : Mousa-ibn-Noseir (698-704) transforma la ville d'argile en une ville de pierre et de marbre; on n'avait pas pensé jusque-là à utiliser les débris antiques des environs. Mais à peine fondé, Kairouan changeait de mains. Une révolte victorieuse des Berbers chassait les Arabes et s'y établissait. Bientôt Hassan-ibn-Noman ressaisissait l'oppidum et en poursuivait l'édification. Cette première alerte n'était que le début de longues vicissitudes. Les dissidents Kharedjites s'emparèrent de Kairouan, égorgèrent la population, pillèrent la ville; prise et reprise,

tantôt les factions se la disputent, tantôt les milices syriennes y font et y défont à leur gré des gouvernements anarchiques. Enfin, Haroun-al-Rachid y rétablit une sorte de paix en y installant comme gouverneur l'émir Ibrahim-ben-el-Arleb, fondateur de la grande dynastie des *Arlébites* (ou Aghlabites) qui compta onze princes, régit l'Afrique de la Tripolitaine à Tlemcen, conquit la Sicile et prolongea d'un siècle la domination arabe en Afrique par sa sagesse relative. La plupart des princes arlébites furent des tyrans, mais des tyrans politiques. Kairouan eut sa grande floraison sous leur règne et fut bien alors la capitale religieuse, ethnographique de l'Ifrikia arabe. Cependant, le caractère remuant des habitants les rendait fort difficiles à gouverner. Kairouan était une ville d'université très renommée; Ibn-Khaldoun l'apprécie en ce sens autant que Cordoue; les jurisconsultes y jouaient un grand rôle; l'un deux, Abou-Abdallah-Ased, contribua beaucoup à la conquête de la Sicile; mais toutes les controverses s'y répercutaient d'autant mieux; les émeutes y furent innombrables.

Le premier des Arlébites comprit donc qu'il fallait gouverner la ville du dehors. Dès qu'il fut dûment intronisé par le khalife (800), il acheta un terrain distant de la capitale de trois milles au sud, sous le prétexte d'y bâtir une villa de plaisance. En réalité, il y bâtit surtout une forteresse, entourée de fossés, et y fit transporter en secret le trésor et les armes que contenait le palais des émirs. Puis il s'y enferma avec sa garde. Le château s'appela *El-Abbacia*, et, plus tard, *Kasr-Kedim* (le Château Vieux). *El-Abbacia* est nommé « la forteresse du fossé » par les Annales d'Eginhardt. C'est là que Charlemagne, couronné empereur l'année même où Ibrahim fut investi du gouvernement de l'Ifrikia, envoya des ambassadeurs réclamer les reliques d'un saint enterré à Carthage.

D'après El-Bekri, une véritable ville devait environner le château. « *Kasr-Kedim*, dit cet auteur, possède une mosquée dont la tour cylindrique est construite en briques et ornée de colonnes disposées en sept étages. Jamais on n'a rien bâti d'aussi solide et d'aussi beau. Autrefois Kasr-Kedim avait plusieurs portes. Dans l'intérieur de la ville est une grande place appelée « l'hippodrome ». Ibrahim s'étant installé dans la nouvelle ville, fit démolir le palais du gouvernement qui était à Kairouan, au sud de la mosquée, et qui avait subsisté depuis la conquête. »

El-Abbacia fut, pendant trois quarts de siècle, la résidence des Arlébites. Il n'en reste plus littéralement rien.

Le règne de Ziadet-Allah Ier (817) fut capital dans l'histoire

artistique de Kairouan ; outre des ouvrages de voirie, nous verrons plus loin que c'est lui qui construisit la grande mosquée telle que nous la voyons. Pour le récompenser, la populace l'assiégeait deux fois dans El-Abbacia ; il dut abattre les murailles de la ville rebelle ; mais il ne put abattre ni l'autorité de la *Djema*, sorte de conseil des notables de la municipalité, convoqué sous forme de diète, ni l'opposition des docteurs.

El-Abbacia ne plut pas aux successeurs du grand émir ; Ibrahim-ibn-Hamed voulut avoir une forteresse à lui, et *Rokkada* (la Rocheda de Léon l'Africain) s'éleva dans la plaine, à quatre milles de Kairouan. El-Bekri en fait une description séduisante. « Rokkada, dit-il, a un circuit de vingt-quatre mille quarante coudées, mais la plus grande partie de cet emplacement est occupé par des jardins. Il n'y a pas de localité en Ifrikia où l'air soit plus tempéré, le zéphyr plus doux et le sol plus fertile. Celui qui entre dans cette ville ne cesse, dit-on, de rire et de se réjouir sans aucun motif. Ibrahim y construisit des palais magnifiques et une mosquée ; la nouvelle ville se remplit promptement de bazars, de bains et de caravansérails. Ce fut en l'an 263 (876-877) qu'Ibrahim l'arlébite posa les fondements de Rokkada, qui continua d'être la résidence de cette famille, jusqu'à ce que Ziadet-Allah (il s'agit de Ziadet-Allah-ibn-Abdallah, ou Ziadet-Allah III, dernier émir arlébite, en 909) se vît contraint à l'abandonner et à s'enfuir devant les armées victorieuses d'Abou-Abdallah. Le souverain fatimite Obeid-Allah séjourna dans Rokkada jusqu'en l'an 308 (920-921), quand il alla demeurer à El-Mahdiya. Après le départ d'Obeid-Allah, la ville commença à déchoir ; elle perdit ses habitants, qui s'en allèrent ailleurs, et tomba graduellement en ruines. El-Moaz, fils d'Ismaïl-el-Mansour, fit raser tout ce qui restait de la ville et passer la charrue sur l'emplacement qu'elle avait occupé. Rien ne fut épargné, excepté les jardins. »

Hélas ! l'ordre d'El-Moaz a été exécuté à la lettre ; les jardins eux-mêmes ont disparu, et on chercherait vainement le site de Rokkada, bâti en un jour et nivelé quarante-cinq ans après. *Rokkada* signifie en arabe « *la dormeuse* », et El-Bekri rapporte les deux fables qui avaient cours sur le sens de ce nom ; l'une est gracieuse ; l'autre, terrible, fait allusion à des images de mort. Ce sont là des badinages grammaticaux fort prisés des Orientaux. Mais où l'excellent homme se trompe, c'est lorsqu'il représente Rokkada comme un lieu de délices. Ce château féodal fut ensanglanté par de perpétuels massacres ; ce fut comme un Plessis-les-Tours où Ibrahim, retranché avec

ses esclaves noirs, réalisait le type du tyran oriental. Le jour où Ziadet-Allah III s'enfuit de Rokkada avec ses trésors, la populace de Kairouan vint piller la ville avec rage.

Il est un fait plus curieux encore que l'existence de ces deux



PORTE DE L'EST A LA GRANDE MOSQUÉE DE KAIROUAN.

(Dessin de M. Ary Renan.)

châteaux, de ces deux « villes » dressées dans la banlieue contre la ville sainte. Une autre « ville » exista à côté de Kairouan, comme un grand faubourg séparé. Je laisse encore une fois parler El-Bekri :

« La ville de *Sabra*, qui touche à celle de Kairouan, fut bâtie en l'an 337 (948-949) par Ismaïl (El-Mansour, troisième khalife de la dynastie fatimite). Il y établit son séjour et lui donna le nom d'*El-Mansouriya*. Sabra continua jusqu'à l'époque de sa ruine à servir de résidence aux souverains du pays. El-Moaz y transféra tous les bazars

et toutes les fabriques de Kairouan. Elle avait cinq portes; on rapporte qu'on percevait chaque jour, à une seule de ces portes, la somme de vingt-six mille dirhem pour droits d'entrée... En l'an 444 (1055-1056) le rempart, du côté de Sabra, se développait en ouvrage avancé; deux murs parallèles, séparés par un intervalle d'un demi-mille, allaient aboutir à ce faubourg. Aucun négociant ni voyageur ne pouvait introduire dans Kairouan des marchandises sujettes aux droits sans passer par Sabra. »

Le fatimite Obeid-Allah avait transporté le siège du gouvernement à Mahedia ; trente ans après un autre émir le replaçait, non pas dans Kairouan même, mais dans cette nouvelle ville si proche voisine de la capitale véritable. Sans doute Sabra fut alors la ville commerciale et brillante, tandis que Kairouan restait une sorte de ville ecclésiastique, une ville de mosquées, de couvents et d'écoles, tout occupée de controverses religieuses et politiques. Puis, brusquement, deux cents ans plus tard (1154), Edrisi témoigne que Sabra était abandonnée; or, une ville abandonnée est aussitôt nivelée. Aujourd'hui, de quelque côté qu'on regarde, il n'existe plus, autour de Kairouan, rien qui ressemble même à un village : tous les témoignages palpables de l'histoire semblent pulvérisés. La *Sebka*, cette mer Asphaltite en miniature, rayonne seule, brillante comme un miroir d'étain.

Nous ne saurions entrer dans le détail de l'histoire de Kairouan plus avant. Innombrables ont été les révolutions, les tueries, les pillages dont la ville sainte fut le théâtre; des gouvernements éphémères y battaient monnaie; les sectes les plus diverses y professaient leur doctrine pendant que la secte adverse assiégeait les portes. La plus étrange de ces alternatives fut celle qui livra la ville au Mahdi Abou-Yezid, le fanatique kharedjite, célèbre sous le nom de l'« homme à l'âne ». Mais, en 1048, l'apostat El-Moaz, premier prince de la dynastie ziride, en reconnaissant comme maître le khalife abbacide de Bagdad, attirait sur lui la vengeance de El-Mostanser et déchaînait la grande invasion. Les hordes arabes du Hadjaz, lancées sur l'Afrique qui leur était livrée, détruisaient Kairouan et semaient la Tunisie de ruines. Les murs de Kairouan se relevaient à chaque fois. Après le sac de 1057, appelé par les historiens arabes « la catastrophe de Kairouan »[1], ils voyaient la chute des Mérinides, les

1. Le sac de Kairouan par les Nomades eut lieu onze ans avant que El-Bekri écrivît son ouvrage; « la population de Kairouan, dit-il, fut emmenée en esclavage, et la ville resta déserte; on n'y laissa que les gens les plus pauvres ».

troupes espagnoles amenées contre eux par le dey Mouley-Hassan. Ils ne subissaient pas à cette époque la souillure des chrétiens; mais ils recevaient bientôt les pachas turcs, souillure presque égale. Ils assistaient à plusieurs reprises aux combats des armées tunisiennes et algériennes et donnaient toujours abri aux séditions qui avaient leur origine dans les monts Ousselet... En 1701, Mourad-Bey jetait bas remparts et maisons : « Il ne respecta que les mosquées et les zaoüias », dit Hadj-Hamouda. Enfin, après une série de sièges horribles, les murs étaient rasés, ainsi que la kasba, par Ali-Pacha (1740).

Il nous semble miraculeux que Kairouan se soit relevé de tant de pillages et de destructions haineuses; c'est sans doute à son caractère de métropole religieuse, de *limen sanctum*, que la ville doit de s'être refait une coquille et d'avoir gardé les dehors d'une capitale. Dans cette longue succession de maîtres, la seule dynastie dont le souvenir n'ait pas péri est celle des Arlébites. On les nomme encore à Kairouan; cela tient à ce qu'ils ont laissé derrière eux des œuvres utiles. Kairouan leur doit son eau et sa grande mosquée.

L'eau a toujours été le problème capital pour une ville aussi paradoxale. Certes l'eau ne fait pas défaut dans le sous-sol de la plaine; les sources sont abondantes dans la belle chaîne voisine des monts Ousselet et, dans la saison des pluies, le Merg-el-Lil déborde; mais il fallait des ingénieurs. Une des préoccupations des Arlébites, préoccupation partagée par les Fatimites, fut d'aménager ces richesses naturelles. Une conduite de 32 kilomètres de long, qui existe encore, amena les sources au pied des remparts. D'autre part, les règlements de voirie ne permettaient pas de bâtir de maison sans citerne; faible provision, car l'eau ainsi recueillie est saumâtre ou magnésienne : comme toutes les villes de Tunisie, Kairouan est assis sur un sol de sel et de salpêtre.

Kairouan s'alimentait surtout à des réservoirs situés hors de ses murs. « En dehors de la ville, dit El-Bekri, se trouvent quinze réservoirs bâtis par l'ordre de Hicham (khalife ommeïade) et d'autres princes. Le plus grand et le plus utile de ces bassins est situé auprès de la porte de Tunis et doit sa construction à Abou-Ibrahim Ahmed, fils de Mohammed l'Arlébite. Il est de forme circulaire et d'une grandeur énorme. Au milieu s'élève une tour octogone, couronnée par un pavillon à quatre portes servant de tour de guet et gardé continuellement par onze hommes. Pour s'y rendre, Ibn-el-Arleb montait dans un bateau appelé « le glisseur ». Une longue série d'arcades cintrées dont les unes sont posées sur les

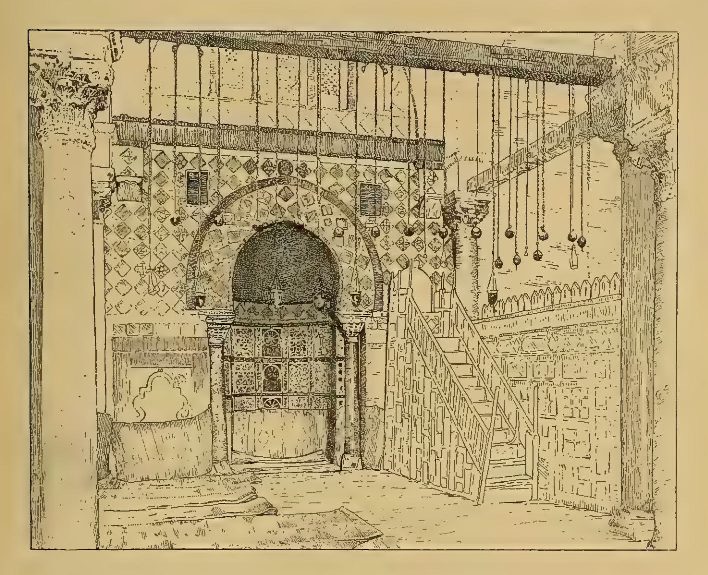
autres (un aqueduc à deux étages) vient aboutir au côté méridional. A l'occident, il y avait un château bâti par Ziadet-Allah. Immédiatement au nord du même bassin s'en trouve un autre, de petite dimension, nommée « *el Feskia* » (le Réservoir) qui reçoit les eaux de la rivière et en amortit la rapidité. Quand ces eaux le remplissent jusqu'à la hauteur de deux toises, elles s'écoulent par une ouverture nommée « la décharge ». La Feskia est un ouvrage magnifique et d'une construction admirable. Obéïd-Allah (premier khalife fatimite) disait quelquefois : « J'ai remarqué en Ifrikia deux choses auxquelles je n'ai rien vu de comparable en Orient; l'une, c'est le réservoir qui est auprès de la porte de Tunis, et l'autre, c'est le *Kasr-el-Bahar* (le Château du Lac) qui se trouve dans la ville de Rokkada.

De pareils travaux d'art ne pouvaient en effet manquer de frapper vivement les Orientaux. « Le vulgaire, dit Ibn-Khaldoun dans ses *Prolégomènes*, donne le nom d' « *adites* » à la plupart des anciens édifices qui subsistent encore, les attribuant au peuple d'Ad. Cela est sans fondement. Tels sont les monuments élevés par les fatimites en Ifrikia, les bassins de Kairouan; telles sont encore les additions faites par les Arlébites à la grande mosquée de cette ville. » Quant à nous, nous croyons que les grands travaux hydrauliques dont parlent les auteurs arabes sont l'œuvre d'ouvriers *roumis;* la tradition encore vivante à Kairouan le veut ainsi; le fait d'architectes chrétiens employés par les princes musulmans n'est pas rare; et, d'ailleurs, les deux bassins tangents l'un à l'autre de Kairouan sont disposés selon un plan romain qu'on retrouve dans plusieurs localités d'Afrique, spécialement du sud tunisien, ainsi que l'ont fait remarquer MM. Cagnat et Saladin [1].

Aujourd'hui, grâce aux soins de l'administration française, le grand bassin rond est restauré et plein d'une eau limpide, tandis que les autres réservoirs sont en ruine. Il a 136 mètres de diamètre sur 6 de profondeur; on distingue encore au centre les restes de ce « palais », de ce kiosque, où les émirs allaient le soir prendre le frais en gondole. De près, on dirait un des grands bassins de Versailles auquel manque la sculpture centrale; mais du haut des murs de Kairouan, cette nappe d'eau bleue semble une grosse turquoise oubliée dans les champs où fut Rokkada.

1. *Tour du Monde*, l. c.; *Archives des Missions scientifiques*, etc., 3e série, t. XIII (1887).

En revanche, rien de triste comme la citerne municipale dite *Msala-Darbat-Tamar* (la *mosalla* des funérailles), qui se trouve dans la ville; c'est un enclos de 130 × 100 mètres, circonscrivant une aire cimentée dont la pente aboutit à des réservoirs souterrains voûtés; sur cette plate-forme torride se réunissent les grands enter-



MIRHAB DE LA GRANDE MOSQUÉE DE KAIROUAN.

(Dessin de M. Ary Renan.)

rements. Plus loin, dans la plaine, voici l'abreuvoir de *Bir-el-Bey;* les bêtes de somme le mettent presque à sec; aucune eau ne sert à l'agriculture. Cependant, le guano, les détritus pulvérulents qui environnent les remparts seraient un excellent engrais si on les arrosait un peu, et Kairouan produirait d'aussi belles salades que Sousse.

Il existe dans la ville, près d'un petit marché aux grains porté par des colonnes antiques, une *noriah,* fondation pieuse, peut-être unique en son genre. Elle est située au premier étage, sous une jolie coupole, et actionnée par deux chameaux apocalyptiques. Les pauvres bêtes sont obligées de monter l'escalier à genoux, sous

une voûte basse et fétide, et tournent tout le jour sans voir le ciel.

Kairouan a toujours eu, d'après El-Bekri, sept *mahrès* (redoutes ou corps de garde fortifiés). Dans les temps anciens, la ville était entourée d'une muraille de brique, large de dix coudées. Nous avons vu que Ziadet-Allah Ier abattit cette muraille pour punir les Kairouanais d'avoir pris part à une révolte (825). El-Moaz releva les fortifications et leur donna un périmètre de vingt-deux mille coudées (1060). Bâties pour les trois quarts en briques, les murailles actuelles, à gros créneaux arrondis, ont un aspect beaucoup moins frappant que celles de Sousse, de Sfax, de Mahedia, par exemple. Elles ne peuvent dater au maximum que de la moitié du siècle dernier, c'est-à-dire du démantèlement de Kairouan de 1740, que nous avons mentionné. Mais leur périmètre est assurément bien plus restreint que celui des enceintes précédentes. La grande mosquée, située aujourd'hui à l'angle des remparts, était jadis au milieu de la ville. Il est d'ailleurs certain, malgré les exagérations évidentes qu'on peut recueillir à Kairouan, que la mémoire musulmane ne se trompe pas en gardant le souvenir des quartiers très peuplés qui sont détruits de nos jours : collines des marchands de dattes, d'épices, de goudron, collines des mesureurs de blé, des forgerons, des cloutiers. Peut-être ces traditions se rapportent-elles à Sabra autant qu'à la ville propre. La ville de nos jours est bâtie uniquement en petites briques ou galettes rectangulaires récrépies à la chaux, et les murailles que nous voyons ont dû être construites avec les débris des quartiers disparus, dont on pressent à peine les substructions çà et là, hors de l'enceinte; on sait avec quelle rapidité l'Oriental fait disparaître les ruines; les villes s'engloutissent les unes les autres.

Ces médiocres remparts modernes, garnis de tours rondes et carrées, sont percés de cinq portes qui ne se ferment plus comme jadis à la nuit. El-Bekri comptait quatorze portes, nouveau témoignage de la diminution de la ville. Les portes actuelles ont assez de caractère; une d'elles, *Bab-et-Tunis*, — c'est là que les Aissaoua font leurs atroces exercices, — est portée par des colonnes antiques, et, en guise de montants, par deux belles inscriptions coufiques. Par contre il n'y a plus, depuis 1740, de kasba digne de ce nom. Quant à la ville même, elle nous a d'abord désillusionné. Son aspect est tout autre que celui des villes musulmanes de la côte, telles que Bizerte et les escales de Hammamet à Mahedia, où le pittoresque se multiplie à chaque tournant de ruelle. Les pauvres maisons arabes sont toujours aussi basses, aussi badigeonnées, renforcées toutes aux carrefours

par des fûts de colonnes brisés; mais les rues sont larges; peu ou point de passages voûtés, d'arcs, d'encorbellements originaux. Notons cependant l'aspect des maisons riches, semblables à l'extérieur, comme toutes les choses d'Orient, à des ruines lépreuses, à des prisons du silence. Les fenêtres sont munies de grillages de toute forme et d'auvents à la mode espagnole, et les portes garnies de clous qui dessinent des ornements rituels. Quelques portes, avec leurs jambages et leur linteau sculptés d'ornements en rosace du style juif primitif, ont bonne tournure. Plus rares sont celles qui sont ornées de faïences. Presque tous les rez-de-chaussées sont d'ailleurs des étables infectes, et, au crépuscule, les troupeaux errent dans la ville entière. On y voit jusqu'à des cases bâties en pains d'argile simplement desséchés au soleil, comme aux premiers jours de Kairouan.

Les *souks* sont grouillants et frais, sans avoir l'aspect grand des bazars de Damas ou du Caire. Là se vendent d'innombrables babouches, de belles selles et des gargoulettes renommées. Là aussi s'étalent les célèbres tapis de Kairouan, au coloris violent et profond, d'une fabrication irréprochable, mais d'une invention décorative moins riche et d'une palette moins variée, moins fine, que les tapis sortis des ateliers asiatiques.

Les historiens arabes nous représentent la ville de jadis comme un centre d'activité artistique et industrielle bien plus considérable. Nous savons que Iezid-ibn-Hatem (771) avait séparé les divers marchés de Kairouan, suivant les corporations diverses; chaque industrie avait son bazar distinct, avec sa mosquée et sa compagnie d'assurance mutuelle. Avant que El-Mansouriya ne monopolisât le commerce, une double ligne de boutiques s'étendait sans interruption du nord au sud. Depuis la porte des murs jusqu'à la mosquée, cette rue avait une longueur de deux milles moins un tiers, et depuis la mosquée jusqu'à la porte opposée une longueur de deux tiers de mille. D'une extrémité à l'autre, elle était couverte d'un toit, et elle renfermait, à elle seule, tous les dépôts de marchandises et toutes les fabriques. Ce fut Hicham-ibn-Ab-el-Melek, un khalife ommeïade, qui donna l'ordre d'installer ainsi le bazar de Kairouan.

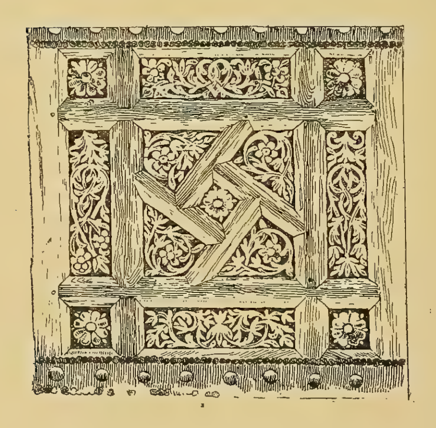
L'important faubourg des *Zlas* flanque la ville à l'ouest. Les Ouled-Zlas sont la tribu à demi nomade qui tient toute la plaine de Kairouan et dont les tentes noires paraissent juste au-dessus des moissons. Il y a du mouvement dans ce quartier; les métiers s'y exercent en plein air. Certains Zlas, devenus riches, ont de hautes

maisons; toutes les cases tournent le dos à la plaine, présentant une sorte de fortification percée de portes sur le Sahel.

Nous l'avons dit, et nous tenons à le répéter : ce serait se leurrer étrangement que d'ajouter foi aux descriptions des Arabes. Une sorte de rhétorique uniformément louangeuse les entraîne invinciblement. Chez eux, les mots sont grossis et déformés ; les descriptions sont inintelligentes et ampoulées. Aucun édifice antique n'a été décrit scientifiquement par les Arabes ; au contraire, une sorte d'illusion d'optique amplifie à leurs yeux les monuments de leur propre civilisation. En effaçant le mot « château » pour le remplacer par le mot « fortin » et le mot « ville » pour le remplacer par le mot de « bourgade », on ne ferait, dans bien des cas, qu'une œuvre de simple raison. Ce sont des cités des Mille et une Nuits qui s'écroulent ; il n'en reste guère que d'informes décombres, un nom et une légende.

ARY RENAN.

(La suite prochainement.)



PROPORTIONS COMPARATIVES
DE
L'HOMME ET DU CHEVAL

I



Après le canon hippique dont j'ai entretenu le lecteur, j'indiquerai les proportions comparatives de l'homme et du cheval, afin d'instruire l'œil du dessinateur, en m'approchant le plus près possible de la vérité; mais, je le répète, l'ayant déjà dit, en traitant la question du canon humain, toutes les mesures prises sur le vivant ne peuvent être et ne sont que des approximations.

On entendra seulement par proportions, l'expression simplifiée des rapports des différentes régions répondant à l'ensemble le plus favorable d'un bon fonctionnement vital.

Malgré les recherches sur l'extérieur du cheval ayant pour origine la mensuration d'un grand nombre de sujets, je n'hésiterais pas à reconnaître l'insuffisance de ce travail que je déclarerais incomplet, stérile et péchant par la base, si on s'était occupé seulement de limiter

les formes sans se rendre compte du squelette et du mouvement des articulations, dont la connaissance apprend la situation, soit apparente, soit recouverte par la couche musculaire.

C'est à la suite d'études, continuées sur des collections photographiques, que j'ai été amené à tracer le *canon hippique*, expliqué dernièrement dans la *Gazette;* le présent article en est le complément nécessaire.

Nous savons qu'il est impossible de prétendre ramener tous les chevaux à un seul modèle, et peu pratique de faire assumer à celui-ci la responsabilité d'être sans reproche; mais il est permis d'établir une règle ayant pour point de départ un tracé résumant harmonieusement les contours de l'animal. C'est ce que nous avons essayé de faire, en réunissant le plus d'indices pouvant faciliter l'exactitude du dessin et préparer l'artiste à en tracer un de mémoire, comme modèle.

Rappelons d'abord succinctement, au moyen d'un dessin explicatif, quelques détails anatomiques de l'homme et du cheval, ayant une certaine analogie de situation; nous ferons ensuite connaître les rapports qu'on peut tirer des tailles respectives, en indiquant l'échelle de comparaison des mesures.

Les lettres capitales (fig. 2) fixeront sur le dessin du cheval les différents points osseux, et les italiques, pour l'homme, ceux de même nom. C, coude du cheval, indique la longue apophyse du cubitus (olécrane); *c* est le coude humain; R, *r*, rotule; O, os crochu suscarpien; *o*, pisiforme, à la rangée supérieure du poignet, ou carpe.

Chez le cheval, le métacarpe, sous forme de canon, avec ses deux annexes stylets, est notre paume de la main. L'ongle du médius peut être, ici, comparé à la pointe du sabot antérieur.

Aux membres postérieurs T est le talon ou calcanéum du solipède; *t* est son équivalent. C'est là que commence le pied anatomique, le tarse suivi du métatarse, et, comme cela existe aux membres de devant, on ne trouve plus que tendons et ligaments recouvrant les canons, ainsi que l'unique doigt, dont la pince, correspondant au gros orteil de l'homme, presse le sol.

Sur le dessin (fig. 2) conforme au canon hippique, sont repérés pour mémoire les points principaux des articulations.

La figure 3 est le tracé osseux du genou, afin de bien faire comprendre l'importance de l'os crochu O dont la saillie anguleuse, sous la peau, est surtout apparente chez les chevaux fins; cet os se trouve en dehors et en arrière de la première rangée de l'articulation du carpe, il touche au radius en contournant sa base et s'appuie sur le

trapézoïde; dans la flexion, l'avant-bras peut rouler sur sa partie supérieure concave afin de fermer le genou, mais le plan incliné du trapézoïde qui, en bas, le maintient, l'empêche de dépasser cette rangée du carpe. On aura donc soin de ne jamais indiquer l'angle de l'os cro-

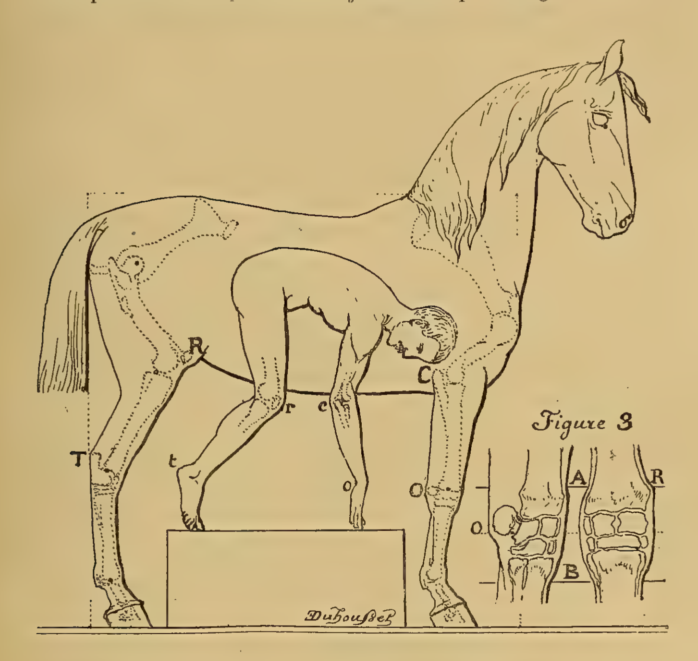


Fig. 2. — ANALOGIE DE SITUATION. Fig. 3. — TRACÉ OSSEUX DU GENOU.

chu O (fig. 3) plus bas que la moitié de la longueur du profil du genou, celui-ci étant antérieurement limité par les deux légers ressauts produits, le premier en A, par la tubérosité inférieure de l'avant-bras, l'autre, B, par la saillie supérieure du canon et de ses métacarpiens rudimentaires; ce que montre la figure 3, représentant le genou droit de profil et de face. On remarquera, sur ce dernier, que la tubérosité interne R du radius est légèrement plus haute qu'à son côté extérieur.

Nous avons déjà décrit, pour l'homme, sous le nom de *canon artistique*, un sujet se composant de déductions appropriées aux données particulières d'une vraisemblance utile. On sait que le sculpteur grec

Polyclète fut l'initiateur d'un type humain symétriquement constitué, selon son mécanisme général; c'était une statue nommée le Doryphore debout, bien campée, d'une pose très simple, qui fut regardée comme l'étalon de mesure, canon modèle, constituant la règle de vérité, première étape de l'exactitude et base de la représentation humaine.

Dans les anciennes écoles de la Grèce, on joignait à l'œuvre de Polyclète ce qu'on appelait des types complémentaires, précisant chaque époque de la croissance, rapports proportionnels appliqués ensuite à l'adolescence ainsi qu'à la vieillesse.

Tout était prévu : la gymnastique, la mimique et les danses, par le degré de tension des gestes, subordonnés à l'ostéologie et à l'effort musculaire exigé par ces exercices. On personnifiait les dieux conformément au caractère de leur individualité; et, comme toutes les figures ne devaient pas se ressembler, le canon choisi, loin d'être un type unique, était seulement un régulateur dont la rectitude servait d'enseignement préparatoire, un point de départ donnant confiance à l'artiste, sans porter ombrage à l'indépendance de la composition.

Pour approfondir cet intéressant sujet et les modifications qu'il comporte, le lecteur se souviendra des dessins de Léonard de Vinci, d'Albert Dürer, de Jean Cousin, et des écrits de ces maîtres, universellement connus, qui se sont livrés à de minutieuses recherches sur l'harmonie des formes humaines; nous ne les citons qu'accessoirement, désirant nous borner à l'indication des mesures résumant le plus pratiquement la question.

II

L'homme qui nous servira de modèle a été choisi bien constitué et robuste; il a $1^{m},65$ de taille, ce qui est regardé comme moyenne, et sa tête de $0^{m},22$, unité comparative admise, y est contenue sept fois et demie.

Nous ne reviendrons pas sur les détails, précédemment donnés dans l'étude du canon artistique (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1890, page 70), nous dirons seulement que, pour se rendre compte du rapport des extrémités inférieures au tronc, utilisé lorsqu'on mettra ce même homme à cheval, il faudra se servir d'une hauteur prise du sol S (fig. 4) à la ligne articulaire du genou T, limite du tibia au-dessous de la rotule; à partir du tibia, cette longueur se trouve égaler

le fémur, depuis la base inférieure T jusqu'au point extrême de sa tête, à son entrée dans le bassin F; de là, et avec la même ouverture de compas, nous atteignons la fourchette sternale C, base du cou.

Enfin, l'expérience prouve que, très souvent, en ajoutant 30 centimètres, on retrouve exactement la taille du sujet; c'est donc sur la

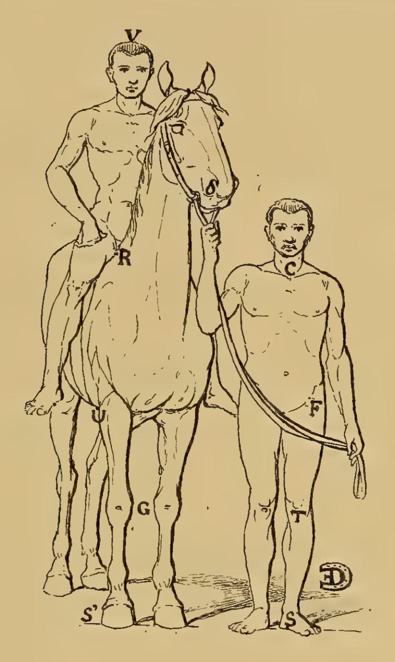


Fig. 4. — MESURES COMPARATIVES.

longueur du fémur, se répétant trois fois de suite, que repose la comparaison.

On peut objecter que si (pour le fémur) le dessous des condyles s'appuyant sur le plateau du tibia a son interligne de séparation appréciable, il n'en est pas de même du point d'entrée dans le bassin; mais, on arrivera à une appréciation suffisante, en remarquant que le haut de la concavité qui reçoit la tête du fémur, est à la moitié des 22 centimètres de hauteur approximative du bassin, dont on constate facilement la limite supérieure avec la main.

Jusqu'à présent, c'est la longueur du fémur qui a paru se justifier le plus souvent dans la mensuration des belles statues, ainsi que cela est prouvé par les planches démonstratives de la *Gazette des Beaux-Arts* (1er janvier 1890) et autorise la comparaison dont nous allons parler.

Les données anthropométriques reconnaissent que, pour l'homme de taille moyenne de $1^m,65$, le fémur a $0^m,45$; nos appréciations personnelles sur le cheval de $1^m,50$ permettent de constater que cette longueur de $0^m,45$ est aussi celle de l'os crochu au sol; la figure 4, tirée d'une photographie, traduit ce que nous énonçons; l'homme et le cheval étant placés sur le même plan ont en T et en G les milieux des genoux à $0^m,45$ du sol; on a vu plus haut (fig. 3) que ce milieu correspond, sur le cheval de face, à la base de l'os crochu.

Maintenant, on ne s'éloignera pas beaucoup de la vérité en reportant la longueur ST de la plante du pied au-dessous de la rotule du cavalier, indiquant la place du genou d'un homme de $1^m,65$ correctement en selle. Pour déterminer le haut de la tête de ce cavalier, nous trouverons le point extrême V en prenant, à partir du siège R, une longueur RV égalant celle du sol S' au sternum U.

La figure 1, en tête de lettre, est la traduction habillée de la figure 4 qu'on vient d'analyser.

Il est bien entendu que nous supposons le lecteur connaissant la perspective et pouvant faire subir à un tracé, ayant presque l'aridité schématique, les modifications nécessaires pour utiliser un document chiffré, devant surtout servir de guide à la vraisemblance afin d'être artistiquement compris.

Occupons-nous maintenant du *cheval*, placé suivant son profil le plus régulier et dans les meilleures conditions, en calquant, pour cela, la photographie d'un arabe de grande taille, c'est-à-dire ayant $1^m,50$ au garrot. J'ai choisi ce modèle, parce que les hasards de la vie militaire m'ayant fait vivre et exercer un assez long commandement en Orient, j'ai profité, pour l'étudier, de toutes les circonstances qui me mettaient en rapport avec cette belle race chevaline près de son berceau, sur les limites du Kurdistan et de l'Euphrate.

Ayant mesuré plus de 3,000 chevaux, tant en Asie qu'en Afrique et en Europe, je me range de l'avis de ceux qui préfèrent les chevaux de taille moyenne pour le service, réellement sérieux, de longues courses demandant la santé avec l'entraînement, ce dont j'eus la preuve au milieu de peuples vivant constamment à cheval, avec des exigences journalières qui passeraient pour des performances dans

notre pays où l'animal, généralement plus gras et mieux soigné, est cependant moins disposé à ces longues étapes.

L'arabe, pour être bon, ne doit pas dépasser 1^{m},50; je ferai remarquer que le cheval dit *de ligne*, est accepté, comme taille, dans l'armée, à partir de 1^{m},51. En Orient, il est d'un très bon service depuis 1^{m},44, conservant, en outre, ses qualités jusqu'à un âge avancé. Les chevaux macédoniens qui servirent de modèle aux sculpteurs grecs, étaient même plus petits; ceux du Parthénon ont à peu près 1^{m},32 seulement.

Il est à regretter que Phydias ou Lysippe n'aient pas trouvé, comme le fit Polyclète, une mesure répondant à la nécessité d'établir, pour l'art, un modèle bien équilibré, spécifiant la structure fondamentale du sujet avec indications nécessaires, devant en modifier et la taille et l'aspect, suivant la composition des statuaires.

C'est donc un cheval de 1^{m},50 que, pour la démonstration, nous associons à un homme de 1^{m},65. L'animal placé sur ses aplombs est aussi haut que long, ayant deux têtes et demie du sol au garrot. Le grand côté de sa base de sustentation, entre la pince de devant et celle de derrière, égale les trois quarts de sa longueur (fig. 5).

Chez les sujets nobles, aux membres nerveux, ayant les poils fins, comme sont les chevaux arabes, les contours musculaires se distinguent plus facilement, ainsi que les interstices qui les séparent, et souvent, aussi, quelques aspérités du squelette, dont la place se montre même sous les muscles.

Les os du genou sont à peine couverts de tendons et de ligaments. L'osselet sus-carpien, dit *os crochu*, fait, à sa face postérieure et au-dessous de l'avant-bras, une saillie apparente. Sur l'animal de 1^{m},50 qui nous occupe, la verticale BP, de cette partie anguleuse à terre, servira de mesure comparative; elle a 0^{m},45, longueur qu'on retrouvera exactement au membre postérieur, du haut du calcanéum C au bas du canon C′.

Il faut que quelques indications viennent ici (fig. 5) se fixer dans la mémoire; la verticale BA du sol au sternum sous le coude, un peu en avant du passage des sangles, est très importante parce que cette longueur se répète cinq fois sur le cheval, y précisant des points d'une fixité assez rigoureuse pour les utiliser graphiquement. C'est ainsi que nous la reportons de A en O, pli du grasset, de C, calcanéum, pointe du jarret, en F′, partie supérieure de l'attache de la queue; du garrot G en N, nuque, sommet de la tête; enfin du sol D en E; ce point rencontrant la parallèle tangente au sternum, servira de

limite inférieure extrême, à la courbure de la fesse du cheval, formant le pli à son entrée dans la face postérieure de la jambe. Beaucoup d'artistes ne laissent pas assez de place entre le point E′ et le calcanéum C. On se souviendra que le demi-tendineux, si descendu qu'il soit sur les jumeaux, atteindra toujours ceux-ci avant la moitié supérieure du tibia.

Chez les anciens, on donnait toujours, par rapport au membre de devant, trop de largeur à celui de derrière. Notons à ce sujet que la longueur E′I limitée par le profil de la jambe, perpendiculairement à la direction de cette dernière, est toujours moindre que de I′, saillie antérieure de l'avant-bras correspondant, à la fin du sternum A.

III

Pour asseoir convenablement un homme sur la selle du cheval, en se servant des données les plus approximatives de vérité, reportons-nous, afin d'en fixer le siège, au précédent article du *canon hippique* (*Gazette des B.-A.*, 1er août 1890, page 175), où il est dit, à propos du carré dans lequel le cheval régulier est inscrit, que la diagonale partant du sol, derrière le pied postérieur, touchait trois points importants de l'animal. Nous trouvons également ici (fig. 5), le premier en V, limite inférieure de la courbe du ventre sur la parallèle au terrain partant de E; ce point V est à une distance VE (égalant BA) de DF, côté postérieur du carré.

Nous utiliserons en faveur de l'attitude du cavalier, la verticale passant en V; celle-ci rencontrera d'abord le dos de l'animal en H qui sera le fond de la selle; et, si on la continue encore d'une longueur égale à BA, elle marquera la limite L de la tête de l'homme; le dessin de ce dernier aura, comme point de repère, la base antérieure du cou (fourchette sternale) touchant cette ligne.

Il est facile d'expliquer comment les harnais et le cavalier, placés ainsi, seront dans de bonnes conditions; en effet, dans aucun cas, la selle ne doit gêner les mouvements de l'épaule du cheval; les quartiers à l'avant de la matelassure pour l'appui du genou se trouveront, à peu près, dans notre tracé, à cinq centimètres de l'angle interne du scapulum, à plus forte raison les pointes d'arçon, en bois, descendant sous le pommeau, seront-elles un peu plus en arrière. La selle anglaise a généralement 0m,45 de l'extrémité de l'arcade au bout du

troussequin ; ainsi posée, elle est suffisamment éloignée des hanches de l'animal, et les ischions de l'homme seront aussi bien placés. C'est en ayant recours aux meilleures constatations sur nature que s'obtiennent les résultats que nous mentionnons, permettant de

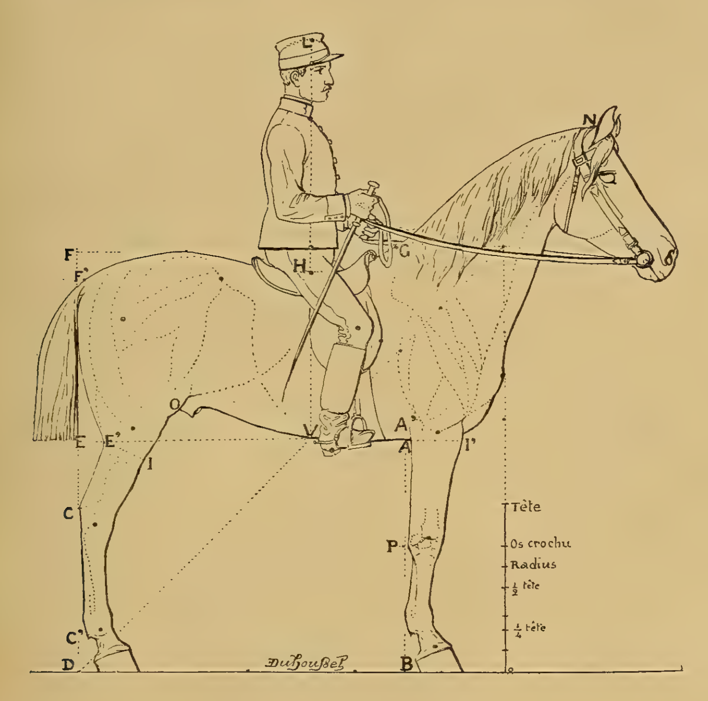


Fig. 5. — L'HOMME ET LE CHEVAL PLACÉS.

profiler très exactement le cavalier de $1^m,65$ sur une monture de $1^m,50$.

Nous venons d'expliquer comment, en prenant la verticale du sol au sternum, nous utilisions cette longueur cinq fois, fixant ainsi des points apparents d'un beau cheval, et comment cela était également la hauteur moyenne du cavalier assis, je dis moyenne, attendu que cette comparaison se trouve justifiée par l'examen d'un grand nombre de photographies militaires, de portraits équestres et d'amazones.

Cependant, pour mettre régulièrement en selle un homme de haute taille, il sera bon de se servir de la mesure BA′, prolongée jusqu'au-dessus du coude, qui a en outre l'avantage d'être, à peu près, le double de PB.

J'ajouterai, comme longueur de jambe, que c'est une rare exception de voir l'étrier se dégager tout entier, au-dessus du profil de la botte, sous la ligne du passage des sangles; il est même peu commun que cette silhouette laisse voir, entièrement, la hauteur du cou-de-pied.

Nous signalerons, à ce propos, une exagération dans les admirables bas-reliefs du Parthénon; car, il ne suffirait pas d'arguer de la petitesse des chevaux, pour justifier l'artiste de faire dépasser, à partir du mollet, la courbe de leur ventre par les jambes des cavaliers, malgré que celles-ci soient naturellement tombantes, faute d'étriers pour les soutenir.

Lorsque l'homme est en selle, la hauteur du garrot du cheval correspond à peu près au point supérieur de son articulation fémorale, qu'on trouve, avec notre longueur de $0^m,45$, à partir de la jonction des clavicules en descendant jusqu'à son entrée dans le bassin. Ensuite, le fémur, porté légèrement un peu en dehors, perd de sa mesure linéaire réelle; à cause de la demi-épaisseur de l'animal, on se rendra facilement compte de cette petite déperdition occasionnée par la perspective.

La rencontre du fémur avec la rotule se fera plus ou moins en avant du côté de l'épaule du cheval, suivant l'assiette de l'homme; car celui-ci peut tenir du cavalier arabe, avec les genoux très en l'air (fig. 6) ou monter avec les principes absolument opposés de l'équitation italienne, professée par Newcastle et Pluvinel, disant qu'il faut « tenir les jambes droit en bas, comme étant à pied ». Nous avons placé un cavalier russe, comme intermédiaire. Enfin, le troisième emploi de la mesure de $0^m,45$, c'est-à-dire PB, sera de la ligne supérieure du tibia à la plante du pied.

La jambe, à partir du genou, tombera naturellement en faisant, avec ce dernier, un angle légèrement ouvert, et, comme il y a toujours un étrier, le pied s'y engagera jusqu'à son premier tiers, de façon que la pointe ne dépasse pas la verticale tangente au genou; tels sont les bons principes généralement admis.

IV

Dans la pratique civile de l'équitation, et aussi dans l'armée, on demande au cheval d'avoir, non seulement le fond, mais aussi la



Fig. 6.

ARABE. RUSSE. NEWCASTLE.

mobilité des actions relevées et brillantes; un avant-bras ordinaire, sans être court y répondra et se tirera, avec plus d'adresse, d'un terrain accidenté qu'un radius allongé, assurant seulement une vitesse rectiligne mieux soutenue, peut-être, mais rasant le sol et offrant moins de sécurité que celle exigée du cheval d'arme, de voyage et de chasse, que nous venons de décrire.

De même que dans nos études sur les proportions, ce que nous disons aujourd'hui ne doit avoir qu'une application relative; c'est l'explication de faits se présentant souvent dont nous ne prétendons pas faire une règle absolue.

Les hommes de toutes les statures peuvent monter des animaux de tailles les plus disparates; il y a aussi des chevaux très longs; dans ce cas c'est malheureusement presque toujours, non pas à cause d'une épaule inclinée, ou d'une croupe puissante, mais bien par la

longueur et la faiblesse des reins que cela se produit, et, naturellement, la distance du sternum A (Fig. 5) au pli du grasset O augmente.

La partie supérieure du cavalier constituée par la tête, le thorax et l'abdomen, est plus longue que ne le sont les membres inférieurs; chacun peut faire la remarque qu'il existe bien moins de différence, comme hauteur, entre plusieurs personnes assises autour d'une table avec des sièges égaux, ou sur un banc, qu'on n'aurait lieu de s'y attendre de ces mêmes personnes, en les voyant debout. On constatera sur un peloton, dont les chevaux sont autant que possible de même taille, que la tête des cavaliers est à peu près à la même hauteur; cavaliers et amazones diffèrent donc surtout par la longueur des membres inférieurs, l'intérêt de la vie organique imposant ses droits, à chaque sujet, dans l'intime corrélation du thorax et du bassin, dont le fonctionnement est étayé sur la colonne vertébrale.

J'ai choisi comme exemple (fig. 5) un cheval solidement charpenté, susceptible des modifications de contours amenées par l'usage auquel on le destinera; l'artiste saura apprécier ce qui accentuera ou la puissance d'un vigoureux animal ou la finesse d'une bête asiatique, en s'adressant au type général de la race qu'il désirera mettre en valeur; mais, il ne doit pas oublier que le succès de son œuvre dépendra de l'harmonie qui doit régner dans toutes les parties de son modèle.

L'analyse d'un beau et bon cheval est un jalon instructif; il est certain qu'en dehors de cela, l'animal peut exister sans posséder aucune des qualités reconnues comme des beautés, avoir même certaines tares, et faire un excellent service, mais alors il est préférable de ne le figurer ni en peinture, ni en sculpture, car, ainsi que le disait, il y a plus d'un siècle, le savant professeur d'hippologie Vincent, en 1784, « l'art n'embellit la nature qu'il imite, qu'autant que l'artiste possède parfaitement en lui-même, toutes les connaissances nécessaires pour rectifier et rendre en beauté, à sa copie, ce que le modèle a de défectueux ».

V

Ayant fait consciencieusement, sur nature, les expériences résumées dans l'article des Proportions de l'homme et du cheval, il me sera facile de prouver que des artistes, depuis longtemps reconnus comme possédant une vision spéciale, d'une sûreté pour ainsi dire

photographique, viennent me fournir par la justesse de leur dessin



LE GUIDE, PAR MEISSONIER.

la meilleure application des mesures que je recommande. Je veux parler de l'œuvre de Meissonier et de celle de M. Detaille. Ces deux

noms ont été souvent mis en avant pour savoir si mes idées comparatives, sur les chevaux, cadraient avec une production hippique normale et s'accordaient, en exactitude, avec les œuvres d'une grande valeur artistique des personnalités précitées.

Pour cette vérification, j'ai choisi dans les toiles de Meissonier, popularisées par la photographie, le tableau ayant pour titre *Le Guide*. Les personnages y sont au moins deux fois plus grands que le peintre n'a coutume de faire ses figures, et le premier plan présente un paysan et un cavalier facilement mesurables. En appliquant le compas suivant mes données, le paysan offre, à partir du sol, trois divisions égales marquées par des points dans notre figure : la première partant du terrain jusqu'au-dessous de la rotule; la seconde, de ce point à l'entrée du fémur dans le bassin; la troisième de ce second point à la fourchette sternale. Passant maintenant au cavalier, cette même mesure se retrouve de l'appui du sabot, jusqu'au milieu du genou du cheval, et, de la plante des pieds du soldat, au coin de l'étrier hors montoir, jusqu'au-dessus du tibia.

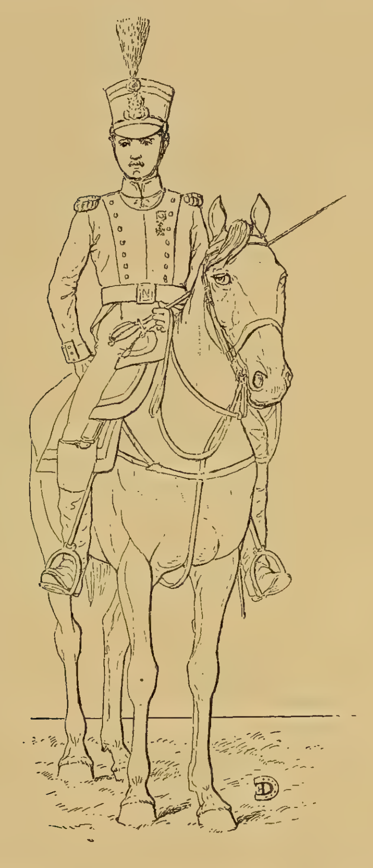
En examinant l'œuvre de Meissonier on remarquera que la hauteur de ses cavaliers, à partir de la selle, est presque toujours dans la limite que nous donnons, de la verticale du sol au sternum, au-dessous du coude, comme on peut le vérifier sur le Napoléon des deux *1814*, sur le *Tournebride*, etc., etc. ; quant à la mesure du fémur, pour les proportions humaines, on en trouvera l'application sur l'*Incroyable* (1858), le *Petit homme rouge* (1858), le personnage debout de la *Lecture chez Diderot*, etc., etc.

Meissonier a surtout composé et copié absolument ce qu'il avait sous les yeux; la virilité d'un talent, longtemps soutenue, ne se fit qu'avec peine à l'interprétation d'un sujet non vu, cela donnait trop de latitude et froissait les principes de ce grand artiste, qui excella dans les motifs calmes et posés.

Tout le remarquable labeur de sa vie confirme cette haute qualité de réaliste.

Le peintre Detaille a consacré plusieurs années à un travail sur l'armée française; la persistance soutenue des recherches de l'artiste pour le mener à bonne fin, avec la précision de son crayon correct et réfléchi, font de ce volumineux recueil un document historique; dans ces nombreuses compositions les types pris sur nature vivent tous, non seulement avec l'esprit, la désinvolture de vrais troupiers et l'exactitude de l'uniforme, mais cavaliers et montures, par la variété des poses, constituent les renseignement hippiques les plus

intéressants et les plus vrais de notre époque. C'est à ce point de vue que j'en parle. Je ne surprendrai personne en disant



COLONEL D'INFANTERIE DE L'EMPIRE (1812), PAR M. DETAILLE.

que, ce seul ouvrage, ne présente pas moins de 200 chevaux analysables comme formes, attitudes et allures, en dehors de ceux groupés.

J'ai été frappé du nombre de ces animaux répondant aux mesures

proportionnelles; on constate aussi que les cavaliers de M. Detaille sont un peu plus grands que ceux de Meissonier et répondent généralement à la seconde hauteur que j'indique, de la selle au vertex, c'est-à-dire du sol jusqu'au *dessus* du coude.

Les limites restreintes de mon article m'obligent à ne donner qu'un spécimen de cavalier de face; malgré la quantité de ceux qui justifient de l'ensemble de ces mesures.

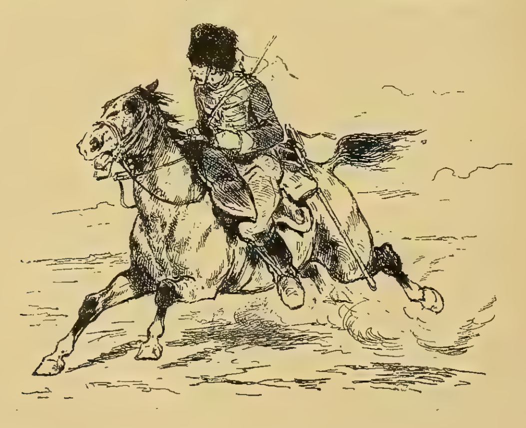
J'ajouterai que la plus grande partie des types militaires ont aussi nos trois divisions, répondant aux points indiqués.

Nous venons de faire sommairement appel à Meissonier, célèbre champion de la probité artistique, et à son digne élève M. Detaille qui, classé au premier rang des peintres militaires, est un consciencieux chercheur des causes réelles de la vraisemblance; le rendu de ses toiles, poussé jusqu'aux dernières limites de la recherche, est traduit par le pinceau habile et souple d'un talent élégant, et si justement populaire.

Pour ne pas abuser de l'attention du lecteur, nous nous bornons aujourd'hui aux remarques précédentes.

Il ne faut pas s'y tromper, nulle époque, plus que la nôtre, n'a été assujettie aux règles de détail; l'art est entré absolument dans le domaine de la vie réelle et paraît devoir s'y spécialiser longtemps. Le rôle de l'artiste est d'en faire surgir la note qui le rendra original, en s'inspirant des types vrais et actifs au milieu desquels on évolue. Nous espérons que cette période d'indépendance sera progressive.


E. DUHOUSSET.



ZOAN ANDREA

ET SES HOMONYMES

(PREMIER ARTICLE.)



E nom de Zoan Andrea est un des plus populaires dans l'histoire de la gravure italienne. Ses belles copies de Mantegna et de Dürer, plus encore peut-être les trop nombreuses œuvres qu'on lui a attribuées, expliquent cette renommée, demeurée jusqu'ici enveloppée de certaines obscurités que nous allons essayer de dissiper en partie.

On a assigné à un même et unique artiste toutes les gravures en taille-douce ou xylographie signées

ZOYA ADREA. .Z.A. Z.A. .Z.A.D. .I. A. IA .Z.a

Cette confusion était excusable avant que le rapprochement de certaines dates et l'examen comparatif des œuvres eussent démontré l'impossibilité d'attribuer à un seul auteur tant de morceaux de dates et de factures si différentes.

Nous nous proposons d'établir que ces nombreuses signatures cachent plusieurs artistes, et qu'il convient de tracer une démarcation bien nette entre les productions signées

ZOYA ADREA. .Z.A. Z.A. .Z.A.D. .I. A.

et celles qui portent la marque ia, d'une part; et d'autre part entre toutes celles-là et les morceaux signées Z. A., ou Zoan Andrea Valvassore ou Varvossore.

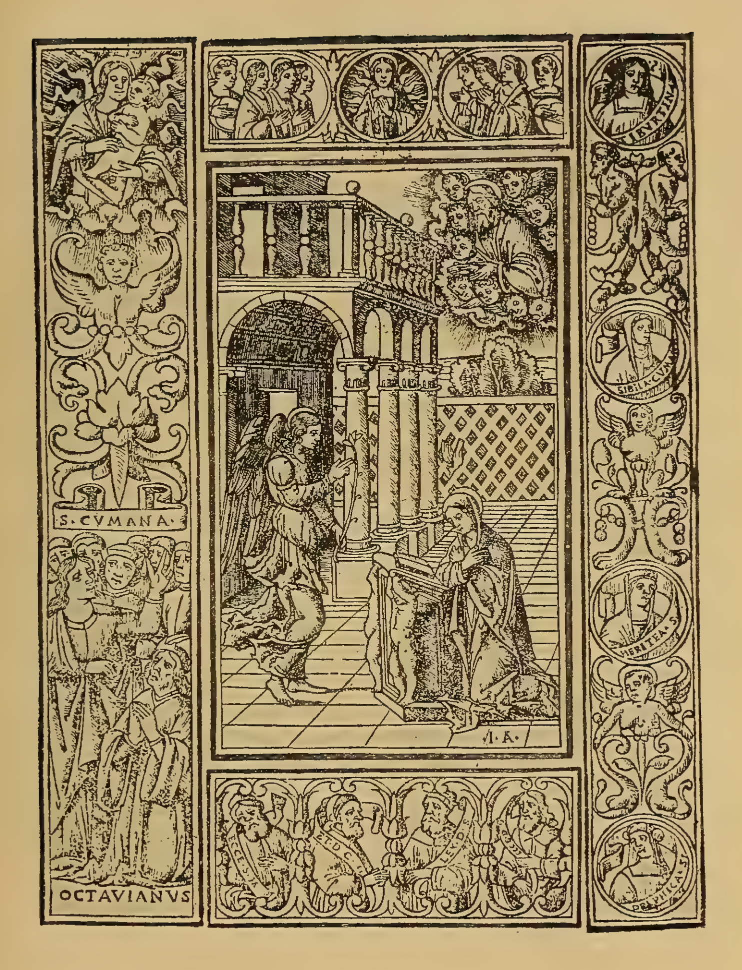
I

Commençons par distinguer nettement deux artistes qui portent l'un et l'autre le nom de Zoan Andrea, et disons que le premier, le célèbre copiste de Mantegna, est un graveur sur cuivre, tandis que le second, auteur des bois de l'*Apocalypse* d'après Albert Dürer, est xylographe.

La signature entière du premier ne se rencontre sur aucune de ses productions, mais nous avons sur son nom, sur sa profession et sur ses rapports avec Mantegna un précieux document découvert par M. Carl Brun dans les archives de Mantoue [1]. Il vaut la peine d'être traduit en entier :

« Simone de Ardizoni, di Reggio, peintre, au marquis Lodovico Gonzaga (ici une déchirure dans le papier)... ... Votre Seigneurie de quelle manière j'ai été traité dans votre cité et pour vous faire savoir que je me nomme Simone Ardizoni da Rezo, peintre et graveur au burin. Quand Andrea Mantegna vint à Mantoue, il me fit beaucoup d'offres, témoignant qu'il était mon ami; mais comme moi, j'avais depuis longtemps noué amitié avec Zoan Andrea, peintre de Mantoue; comme je conversais avec lui, il me dit qu'on lui avait volé des planches gravées, des dessins et des médailles, ce qui m'émut de compassion à la pensée qu'il avait été si maltraité. Il me dit de lui refaire les gravures, et je travaillais pour lui depuis environ quatre mois lorsque Andrea Mantegna, saisi de fureur, sachant que je refaisais lesdites estampes, m'envoya menacer par un Florentin, jurant qu'il m'en empêcherait. Et outre cela, un soir, Zoan Andrea et moi nous fûmes assaillis par le neveu de Carlo Moltone et plus de dix hommes armés, et laissés pour morts, comme je puis en faire la preuve. De plus, pour que ledit travail ne pût être poursuivi, Andrea Mantegna a trouvé des ribauds pour l'aider en m'accusant de vices honteux et de maléfice. Mon accusateur se nomme Zoan Luca da Novara, et le notaire de mon accusateur est un parent de Carlo Moltone. Étant étranger, je fus forcé de fuir, et je me trouve à Vérone dans le but de finir lesdites planches. En conséquence, Monseigneur, pour maintenir mon honneur, je veux faire connaître à Votre Excellence de quelle manière les étrangers sont traités dans votre ville, et si Votre Seigneurie fait arrêter celui qui m'a accusé, elle verra qu'il a fait cette infamie et découvrira quel est celui qui m'a fait accuser. En conséquence, Monseigneur, je prie Votre Seigneurie de faire cet acte de justice, afin que ni moi ni mes parents ne puissions être tentés d'en tirer vengeance. Car je crois que je trouverais quarante cités, où jamais on n'a dit la moindre chose sur mon nom. Maintenant cependant, Andrea Mantegna, avec son orgueil et sa domination dans Mantoue (a fait cette accusation), et si

1. *Zeitschrift für bildende Künste*, t. XI, 1875-76, à l'article *Neue Dokumente über Andrea Mantegna.*



MISSALE ROMANUM.

(Gregorius de Gregoriis, Venise, 1519.)

Votre Seigneurie ne l'arrête pas par son autorité, il s'en suivra de grands scandales. Humblement je me recommande à Votre Seigneurie.

« Vérone, Simon di Regio : le 15 (le papier est ici détruit). A l'illustrissime et excellentissime seigneur Lodovico, marquis de Mantoue. A mon très bon Seigneur à Mantoue. »

On le voit, la date de la supplique manque. Mais comme on sait que Ludovico Gonzaga mourut en 1478, il est acquis que la lettre d'Ardizoni est antérieure à cette date.

D'ailleurs deux documents de l'*Archivio Gonzaga* de Mantoue, inédits jusqu'ici, nous permettent de fixer avec plus de précision la date de l'incident. L'un est une lettre adressée le 1er octobre 1475 par Lodovico Gonzaga à son secrétaire Nicolas de Catabeni, invitant ce dernier à parler à Zoan Andrea, le peintre qui a eu naguère ce différend avec Andrea Mantegna, et à lui dire de trouver ce Resano, c'est-à-dire l'habitant de Reggio (de Modène) mêlé à l'accusation calomnieuse, lequel devra, le jeudi suivant, se rendre à Borgoforte, Catabeni et lui étant invités à s'abstenir de toute démonstration. L'autre pièce, en date du 3 octobre 1475, est la prompte réponse de Catabeni : il annonce qu'il a parlé à Zoan Andrea, lequel fera en sorte que ce Resano se trouve à Borgoforte à la date indiquée; la discrétion commandée sera observée. Il ressort de ces deux documents [1] que le marquis Gonzaga, prenant en considération la situation de Zoan Andrea, veut élucider l'affaire, faire venir à Borgoforte et sans doute interroger lui-même le principal ou l'unique témoin de l'imputation criminelle.

Nous sommes évidemment ici en présence du copiste de Mantegna. Le document découvert par M. Carl Brun constate que Zoan Andrea avait été victime d'un vol de planches gravées, de dessins et de médailles; qu'Ardizoni s'employa à refaire les planches gravées et que, quelques mois plus tard, Mantegna les fit assaillir l'un et l'autre par des gens à sa dévotion. Sans doute Mantegna se vengeait ainsi de copies illicites de ses œuvres faites par Zoan Andrea avec la complicité d'Ardizoni. En effet nous avons, sous la signature Z. A., une série de gravures d'après Mantegna, et Zoan Andrea a dû si souvent

1. Nous devons la copie de ces deux pièces importantes à l'obligeance de M. Portioli de Mantoue, qui nous donne à ce propos quelques précieux renseignements. Catabeni, un des secrétaires du marquis Lodovico III Gonzaga, appartenait à une des plus illustres familles napolitaines. Caneti (d'où il répond au marquis) ou Caneto est un gros bourg du Mantouan, près du fleuve Oglio; les Gonzague y avaient un château. La tradition veut que ce Caneto ne soit autre que le Bedriac où se livra la fameuse bataille entre Othon et Vitellius.

copier le maître de Mantoue qu'il garde jusque dans ses autres copies (d'après Dürer par exemple) un caractère mantegnesque très prononcé. Notons encore que, dans le placet d'Ardizoni, ce Zoan Andrea



PORTRAIT DE TITE-LIVE.

(Tiré d'un *Tite-Live*, de Sessa et Ravanis, Venise, 1520.)

est désigné comme peintre de Mantoue, ce qui explique l'inspiration mantegnesque de ces gravures et établit en même temps une distinction appréciable entre lui et le Zoan Andrea purement vénitien de l'*Apocalypse*. En rapprochant d'une part la lettre d'Ardizoni, antérieure à octobre 1475, et d'autre part les pièces signées Z. A. et datées 1505, on peut circonscrire approximativement la carrière artistique de ce Zoan Andrea entre le dernier tiers du XVe siècle et les premières années du XVIe siècle.

II

Quant à l'auteur des bois de l'*Apocalypse* et de tant d'autres vignettes, ornant surtout les livres édités par Zoppino, il nous semble n'avoir rien de commun avec l'ami d'Ardizoni. Celui-ci est peintre et graveur au burin, aussi bien qu'Ardizoni lui-même, qui se donne ces deux qualifications, dans sa supplique à Lodovico Gonzaga; l'illustrateur de l'*Apocalypse* n'est qu'un tailleur sur bois.

Or la gravure au burin et la taille sur bois étaient alors, comme aujourd'hui, deux métiers entièrement différents et exercés séparément par des hommes spéciaux [1]. L'habile copiste de Mantegna, auteur d'après ce maître de plusieurs gravures sur cuivre d'un caractère si nettement accusé, peintre graveur de profession, n'a dans sa facture rien qui ressemble, même de loin, aux bois signés Z. A. On pourra dire que le peintre graveur Zoan Andrea a travaillé d'après Dürer et que les bois de l'*Apocalypse*, sauf un, étant taillés d'après le maître nurembergeois, il y a là une présomption en faveur de la confusion des deux Zoan Andrea (et c'est même, croyons-nous, une des principales raisons qui ont déterminé l'identification des deux artistes). Cette objection nous paraît sans portée; les œuvres de Dürer étaient alors imitées ou copiées dans la Péninsule par nombre de gens; nous ne citerons que Marc-Antoine Raimondi, que Campagnola, qu'Augustin Vénitien, pillant sans scrupule le grand Dürer. Mais, dira-t-on, les signatures de l'*Apocalypse*

ƷOYA ĀDREA · Z·A: ·Ʒ·A.D. .I. A.

peuvent être celles du dessinateur.

Cela fût-il vrai, il serait encore bien téméraire d'identifier l'ami d'Ardizoni et le graveur de l'*Apocalypse*, dont les manières si différentes protesteraient contre une pareille confusion. Mais nous croyons avoir établi [2] que ces sortes de marques désignent non les

1. La preuve de cette distinction tranchée est faite en ce qui concerne la gravure allemande du XVIe siècle.

2. Cette thèse a été soutenue d'une façon plus générale et à l'aide d'arguments qui nous semblent péremptoires par un des signataires de cette étude dans l'essai bibliographique intitulé : *A propos d'un livre à figures vénitien, de la fin du* XVe *siècle*, par le duc de Rivoli (*Gazette des Beaux-Arts*, 1885, et tirage à part 1886).

dessinateurs, mais les tailleurs sur bois ou les ateliers xylographiques. Nous avons constaté que les mêmes marques se rencontrent sur des



PORTRAIT DE TITE-LIVE.

(Bas-relief de la façade du « Salone », à Padoue.)

morceaux d'un dessin absolument différent, et d'autre part que des œuvres évidemment dessinées par la même main portent des marques diverses. Depuis lors nous avons découvert un in-folio : *Viazo da*

Venesia al sancto Iherusalez et al monte Sinaï sepulcro di sancta Chaterina, etc. [1].

La première page est entourée d'une bordure avec cette mention : *Piero Ciza. Fe. Questo Int.*, bordure qui n'est que la copie (en sens inverse), tantôt exacte, tantôt un peu arrangée, de l'encadrement du *Dante* de 1491, publié par Benali et Capcasa [2]. Une preuve plus décisive encore nous est fournie par l'ouvrage suivant de Giov-Anton Tagliente (édité à Venise en 1525) : *Lo presente libro Insigna la uera arte delo Excellente scriuere de diuerse sorti de litere lequali se fano p geometrica Ragione.* Au feuillet 64, dans un cartouche à fond noir, on lit tout au long : *Intagliato per Eustachio Cellebrino da Vdeni* [3].

Ces signatures caractéristiques ne sont-elles pas un nouvel argument en notre faveur? Ne montrent-elles pas que les signatures analogues, même abrégées et sans l'addition du mot *intagliator* ou *intagio*, indiquent, comme nous l'avons toujours soutenu, soit le tailleur sur bois, soit l'atelier d'où sortaient ces bois?

Il ne faut donc pas craindre de voir dans les signatures de l'*Apocalypse*, aussi bien que de beaucoup d'autres des livres illustrés de la même époque, des marques de graveurs ou d'ateliers de gravure. Ainsi s'expliquerait d'ailleurs la différence capitale que l'on signale entre le frontispice de cette *Apocalypse*, *Jésus-Christ dormant pendant la tempête*, et les autres planches d'après Dürer, différence qui resterait inexplicable si les signatures étaient celles du dessinateur. Certes on reconnaîtrait, malgré les infidélités possibles de la taille, quelque analogie de facture entre ce frontispice et les morceaux d'après Dürer, de même que dans les copies de divers maîtres par Zoan Andrea I, on surprend toujours le caractère propre et le style particulier du disciple de Mantegna.

1. Ce Viaggio contient 144 gravures sur bois assez médiocres, les unes occupant toute la page, les autres de petite dimension. A la fin on lit : *Impresso ne lalma e inclita citta di Bologna per mi Justiano da Rubiera nel anno de M* 500 *adi vj de Marzo* (Bibliothèque de la ville de Vérone). L'encadrement de cet ouvrage a été reproduit ici même en juin 1890.

2. Cet encadrement du *Viazo* reparaît, en 1508, dans le *Libro de ventura nouamente impresso,* de Lorenzo Spirito. Dans la partie de cet encadrement, au-dessous des bustes qui ornent les bases des colonnes, on lit à gauche : *Questo*, et à droite : *In. Taigio* (Marciana, 38 072). Le *Libro della Ventura* est, comme le *Viazo*, imprimé à Bologne.

3. Cet Eustachio Cellebrino est évidemment l'*Eustachius* dont on trouve la signature en toutes lettres sur la gravure de titre du *Duello libro de Re*, de Puteo, de cette année 1525. La taille de cette gravure est la même que celle des planches du livre de Tagliente.



MISSALE PREDICATORUM.

(Venise, 1521.)

Zoan Andrea II, dont les marques

· Z · A : Z · A · .z. a.

et I. A. se rencontrent au bas d'innombrables vignettes, paraît avoir dirigé un atelier xylographique important. Sa période de grande activité s'étendrait de 1515 aux environs de 1525 [1].

Artiste très inégal, et peut-être employant des auxiliaires de valeur et d'expérience diverses, il a laissé une œuvre considérable, où le mauvais et le bon se coudoient sans cesse, révélant tantôt une habileté courante qui n'est pas dénuée de mérite, tantôt la précipitation d'un travail de manœuvre appliqué surtout à des copies de bois antérieurement parus et exécutés pour des clients médiocrement exigeants et sans doute peu généreux. Aussi le plus souvent le trait est-il rude et mou, sans finesse dans les extrémités, sans soin dans les détails; aucun effet d'ensemble; on se sent déjà loin de cette belle école de gravure vénitienne des dernières années du xve siècle : la décadence est manifeste. Même les bois de l'*Apocalypse* de 1516, quoique soutenus par l'incomparable beauté des originaux de Dürer, ne dépassent point assez le niveau de ses productions ordinaires.

Toutefois dans certains missels, quelques bois de pages signés de cette marque, entre autres une *Annonciation* [2], souvent répétée,

1. Outre son frontispice de l'*Apocalypse*, ce Z. A. signe, en l'année 1516, un bois de l'*Opera moralissima de diversi* (Marciana, 2429), qu'on retrouve dans l'édition du même livre sans lieu ni date, édition qui est certainement de Zoppino comme celle de 1516.

2. Les signatures Z. A. et I. A. figurent au bas d'un très grand nombre de bois ornant des livres contemporains; nous n'en citerons que quelques-uns : Z. A. se trouve sur la couverture originale de l'in-8° suivant : *Donato costrutto nouamente correcto. Et sonce adiunti Edo : Eo : Fio : et Memini... M. D. XXXII*, publié à Venise, *per Guilielmum de Fontaneto die XXVI Mensis Julij*. Au recto de la couverture une large bordure à ornement de losanges sur fond noir; au centre du rectangle intérieur, dans une circonférence dont la bordure offre des ornements à fond noir, un écu vide. Au-dessus et au-dessous de la circonférence, un couple d'enfants nus tenant des cornes d'abondance ou des colliers de fleurs.

Entre les deux enfants de la partie supérieure, dans un cartel surmonté d'une plante, la signature z. a. Le verso de cette couverture présente la même disposition. Les enfants de la partie supérieure portent des armes offensives et des boucliers. Dans le bas, des sphinx ailés au lieu d'enfants. Dessin rudimentaire, taille insuffisante; mais la composition est d'un heureux effet. Cette couverture, quoique enfermant un livre publié en 1532, est certainement antérieure d'une dizaine d'années.

On rencontre la marque renversée Z. A. sur un bois à la première page d'un in-8° publié par l'éditeur ordinaire de Zoan Andrea II, Niccolò Zoppino, en 1518 :

accusent un travail plus consciencieux et un savoir plus profond. De même, dans un *Tite-Live* de 1520 publié par Melchior Sessa et Pierre

Opera noua de Miser Antonio Cornazzano i terza rima. Le bois représente deux chevaliers, — dont un est *Alfonsus dux* et l'autre *Antonius Carnoc* (Cornazzano), — s'entretenant. Ce bois n'est qu'une copie en sens inverse, comme le prouvent la signature retournée et les gestes des personnages qui lèvent la main gauche au lieu de la droite. (Bibliothèque nationale, Rés. Y + 3659.)



VITE DE' PHILOSOPHI MORALISSIME.

(Venise, 1521.)

Quant aux lettres I. A. qui sont les initiales latines du Zoan Andrea II, on les voit au bas d'une *Annonciation* d'un *Missale Romanum noviter impressum*, décembre 1515, chez Gregorius de Gregoriis (Bibl. de la ville de Mayence), aux frais de Bernardino Stagnino, *Annonciation* reproduite dans une autre édition de ce même *Missale* chez le même Grégorius en 1519 (Bibliothèque du Séminaire à Udine, col. 4, VI. 6). Ce bois de l'*Annonciation* est devenu vite très populaire. On retrouve en effet cette *Annonciation* dans un grand nombre de missels, dans ceux entre autres de 1521, 1522, 1538 et dans d'autres livres pieux parmi lesquels un *Breviarium jucta rituz ordinis Cistercensium* de 1542. Il orne en cette même année 1519 une autre édition du *Missale* éditée par Luc-Antonio Giunta (Marciana, 1881), mais là il est signé Z. A.

de Ravanis, on trouve au-dessus du titre un beau portrait de Tite-Live avec cette mention : *Vera Titi Livii effigies*, signé

·Z.a.

d'un style assez relevé et d'une bonne facture. La tête ombrée est pleine d'expression pensive; tous les points essentiels du visage sont accusés avec un relief vigoureux à l'aide de traits largement tracés et plus profonds que les hachures. Le modèle qui a servi pour cette *Vera effigies* est une demi-figure en ronde bosse encastrée dans la façade du *Salone* (Palazzo della Ragione) à Padoue, et faisant partie d'une sorte de monument commémoratif ou tumulaire en l'honneur soit de Tite-Live Halys qui prétendait descendre du grand historien, soit de Tite-Live lui-même [1]. Tout en empruntant à cette sculpture l'attitude générale, la gravure a modifié la tête du personnage qu'elle a tournée plus à gauche, très fortement allongée et à laquelle elle a donné un caractère plus énergique.

L'année 1521 semble avoir été consacrée spécialement par Zoan Andrea II à l'illustration des livres publiés par le fécond éditeur Nicolo Zoppino. La signature Z. A. se remarque en effet au bas de nombreux bois ornant les *Vite de' Philosophie moralissime. Et de le loro elegantissime sententie. Estratte da Lahertio...*, publiées le 24 janvier 1521 par *Nicolo Zopino e Vicentio compagno* [2], petit in-8° à deux

Un *Pétrarque*, publié à Florence en 1522, par les héritiers de Philippe de Giunta, contient quelques gravures à hachures très fines dans le style vénitien du xve siècle, signées I. A. (marque très différentes de celle de Zoan Andrea II) et qui n'ont rien de commun, ainsi que le remarque Passavant (le *Peintre graveur*, t. I, p. 144), avec la manière de cet artiste.

Une dernière observation reste à présenter : si l'on songe combien ces prénoms de Zoan Andrea, avec la variété d'orthographe familière au xvie siècle, devaient être usités dans l'Italie du Nord, on comprendra que plus d'un graveur ait pu avoir ces noms de baptême si répandus. D'ailleurs les initiales Z. A. peuvent cacher d'autres prénoms que Zoan Andrea. Ne voyons-nous pas un Zoan Antonio éditer en 1526 la fameuse *Calandra* de Bibiena et les *Giouanantonio i fratelli da Sabbio* imprimaient en 1530 un manuel de broderie?

1. Voir pour plus de détails dans le *Bulletin du bibliophile* janvier-février 1890. *Etude sur les livres à figures vénitiens de la fin du* xve *siècle et du commencement du* xvie, par le duc de Rivoli.

2. Cette signature se trouve encore dans le *Lancilotto*, les *Successi* et deux éditions de Pétrarque (mars et décembre), tous ces ouvrages étant sortis des presses de Zoppino en cette même année 1521.

colonnes, semé de portraits arbitraires de philosophes et d'hommes illustres de l'antiquité. Le frontispice représente un philosophe s'adressant à quatre personnages, deux de chaque côté; à terre deux livres et la marque Z. A. Le même bois, grossièrement copié, reparaît dans une édition du même livre imprimée à Venise en juillet 1535,



MISSALE ROMANUM.

(Venise, 1560.)

sans nom d'imprimeur ni d'éditeur; il est signé, dans le coin à gauche Z. A., et au-dessous I. F., ces dernières lettres désignant sans doute le copiste. De 1521 aussi le *Missale Predicatorum* de Luc-Antonio Guinta avec une *Annonciation* signée Z. A.

Voilà donc une première difficulté résolue : il ne peut y avoir aucune confusion entre Zoan Andrea I, le buriniste, copiste de Mantegna, collaborateur d'Ardizoni, et Zoan Andrea, graveur des bois italiens de l'*Apocalypse*.

III

L' ia en petits caractères gothiques, qui n'a rien de commun avec .I. *A.*, désigne comme toutes les autres marques du même genre, non un dessinateur original, mais un graveur sur bois. Le doute n'est guère permis si l'on rapproche l'*Apollon et Marsyas* de l'*Ovide* (Rosso Vercelese, 1497) du *Poliphile endormi* de l'*Hypnerotomachie* (Alde Manuce, 1499). La première de ces deux planches est signée ia, la seconde b. Or l'examen comparatif des deux bois, tant pour les figures que pour les fonds, les arbres et les menus détails du terrain, révèlent la main d'un même dessinateur. La conclusion qui s'impose est que les marques ia et b, placées au bas de deux œuvres d'un unique artiste, ne peuvent désigner que des graveurs ou des ateliers de graveurs différents. Cette conclusion est corroborée par le rapprochement de l'*Apollon et Marsyas* et d'un bois du *Missale Romanum* de 1506, un groupe de saints personnages, bénis par Dieu le Père dans une gloire de chérubins[1], signé aussi petit ia et qui ne rappelle en rien, au point de vue de la facture du dessinateur, la planche de l'*Ovide*. Cet i. a., collaborateur assidu de Stagnino, se distingue nettement, par une finesse et un soin de taille particulier, du Zoan Andrea de l'*Apocalypse*[2].

L' ia apparaît dès 1490 dans les *Officia secundum morem sancte*

1. Ce très joli bois, d'une grande finesse de taille, est un des bons spécimens de la gravure vénitienne ; il nous paraît antérieur à l'an 1506 et nous inclinons à croire qu'il n'est qu'une réédition d'un bois qui aurait orné une ou plusieurs éditions d'un Missel de la fin du xve siècle. Les personnages révèlent le style de Giovanni Bellini; ils sont groupés dans un paysage dont le fond est une ville fortifiée. Au-dessous de Dieu le père, une banderole avec cette légende : HI SVT IN QVORVM MIHI BENE CVMPLACVIT.

2. Disons que ce mystérieux i. a. ne figure pas dans l'*Apocalypse* de 1516, comme le croit M. Lippmann, par suite d'une confusion bien explicable entre cet ia et I. A. Ce dernier seul figure au bas de quelques-unes des gravures du célèbre livre. Ajoutons que cette marque très différente de l'I. A. peut cacher un tout autre nom que Joanne Andrea; il peut, comme on l'a déjà remarqué, être le commencement du prénom Iacopo (les lettres ia n'étant séparées par aucun signe de ponctuation), ou encore désigner deux prénoms tout autres que Joanne Andrea.

romane ecclesie apud Joannem Hertzog in Venetia urbe anno 1490, 7 *Kalen. octobris;* dans le bel *Ovide* de 1497; en 1506 dans le *Missale Romanum noniter impressum cum quibusdam missis de nouo additis multuz denotis*... chez Bernardino Stagnino. Ce *Missale* est orné de vingt et un jolis bois bien dessinés et bien gravés, dont plusieurs sont marqués ia; ces bois furent accueillis avec une telle faveur qu'on les retrouve dans un très grand nombre d'ouvrages pieux pendant plus de trente ans; c'est ainsi qu'ils apparaissent dans une seconde édition de ce même *Missale* en 1509; dans un autre *Missale secundum ordinem Carthusiensium* de la même année; dans des Offices de la Vierge de 1511 et 1512; dans un *Breviarium* de 1514 et dans nombre d'autres bréviaires de 1518, 1521, 1524, 1541, 1560, 1562. Tantôt ils sont réédités tels quels; tantôt ils ne sont que copiés (un d'entre eux surtout, le *Transport du tabernacle*) avec plus ou moins de finesse et de soins et signés de marques diverses Vgo, *La* L. A., I. A. et d'une marque géométrique (deux sortes de triangles flanqués d'une croix) que Passavant croit être une signature de Giunta. La plupart de ces manuels de piété sortent de l'officine de Bernardino Stagnino, imprimeur vénitien qui travailla surtout pour Luc-Antonio Giunta. On peut conclure de ce qui précède que le graveur ou l'atelier signant ia s'est consacré avec une prédilection marquée à la taille des blocs d'images saintes, que le prototype de ces publications sacrées est le *Missale Romanum* de 1506, enfin que la carrière de cet ia s'étend au moins de 1490 à 1506. Toujours soigné, d'un accent très vif, suivant avec conscience le trait du dessinateur, cet ia interprète sans les amollir de jolies compositions d'une inspiration bellinesque. C'est assez dire combien il se sépare du Zoan Andrea de l'*Apocalypse* à la taille molle et ronde, à la facture négligée, qui lui est très sensiblement inférieur.

Cet ia est-il Jacobus Argentoratensis, comme le suppose M. Lippmann[1]? La comparaison des nombreux morceaux signés ia et d'une Madone entre saint Roch et saint Sébastien avec ces indications : *Benedictus pinxit* et *Jacobus fecit*, semble donner quelque valeur à cette hypothèse[2].

DUC DE RIVOLI.

CHARLES EPHRUSSI.

(*La suite prochainement.*)

1. Cabinet de Paris et Musée de Bâle, carton K 2, n° 67.

2. Lire la judicieuse argumentation de M. Lippmann sur cette question délicate, *The Art of Woodengraving in Italy in the fifteenth century*, p. 111-115.



EXPOSITIONS DIVERSES A PARIS

En attendant les agapes de mai, Paris nous offre un lot d'expositions diverses qui n'est point à mépriser. Il y en a pour tous les goûts : du gracieux, du sévère et du plaisant; Pastellistes à la rue de Sèze, Graveurs au burin au cercle de la Librairie, Peintres-Graveurs chez Durand-Ruel, Exposition Carrière chez Boussod et Valadon, Poil et Plume au Théâtre d'Application.

Prises isolément, chacune de ces exhibitions serait de maigre régal; groupées, au contraire, elles deviennent une occasion assez rare d'études comparatives et d'observations piquantes. On retrouve là des maîtres en vogue; on rencontre aussi des noms inconnus aux livrets habituels des Salons, et quelques signatures nouvelles. Le temps est loin où les artistes risquaient de demeurer incompris. Dans ce Paris devenu bon enfant, la presse est à leur dévotion, des salles excellentes s'ouvrent partout à eux : ils n'ont qu'à choisir. Avec un brin de talent, un peu d'adresse et quelque persévérance, le métier de peintre est devenu vraiment le plus honnête, le plus indépendant et le plus agréable des métiers.

L'exposition de la Société des Pastellistes n'a peut-être pas l'attrait de nouveauté et l'importance effective de celles qui l'ont précédée; du moins elle ne se distingue pas par la présence de ces morceaux de large venue, comme l'admirable *Portrait de Mme Madeleine Lemaire*, de M. Besnard, qui enlevaient du premier coup les suffrages des connaisseurs. Mais elle plaît au public, parce que le pastel est à la

mode, parce qu'il est une des formes les plus charmantes de l'art de peindre, une des plus indiscutablement françaises. Par elle la tradition des Vivien, des La Tour, des Perronneau, des Chardin est renouée à l'évolution contemporaine de notre école; tous les peintres qui ont le sens du moderne, tous ceux qui chantent les poésies de la lumière et de la couleur, et s'enivrent de leurs fêtes indéfiniment renouvelées, aiment à se délasser dans la pratique de ce délicieux procédé. Le public le comprend et il en est ravi. Le pastel, il est vrai, a un grave défaut : il est fragile, se décolore sous l'action d'une trop vive lumière, mais, dans sa première fraîcheur, il a un éclat fleuri, une douceur et des matités qui sont la joie des yeux. Il est propice au rendu des plus fugaces inflexions du modelé des chairs, aux rapports de valeurs les plus subtils, aux frisements les plus délicats du jour ambiant, à toutes les morbidesses les plus savoureuses.

Nulle part mieux qu'à la rue de Sèze, terrain neutre, ne s'accusent les deux tendances qui se partagent aujourd'hui l'École française. A l'une appartient un groupe nombreux, indépendant, hardi, remuant, avide de recherches, affranchi de tout dogmatisme, vibrant de modernisme; à l'autre, une génération assagie par l'enseignement officiel, attachée aux traditions du passé et à l'imitation des formules transmises. Les premiers dominent aux Pastellistes, et c'est la raison d'être de cette aimable exposition. Je vois au catalogue les noms de MM. Besnard, Gervex, Chéret, Billotte, Jean Béraud, Duez, Doucet, Lhermitte, Dagnan-Bouveret, Maurice Eliot, Montenard, Rosset-Granger, Nozal, Thévenot, Jacques Blanche, et, comme invité étranger pour 1891, M. Boldini. On voit que le bataillon des pastellistes s'augmente chaque année de nouvelles recrues. Et il manque à cette liste, déjà incomplète, M. Roll, M. Helleu et M. René Gilbert, qui comptent parmi nos plus habiles manieurs de pastel, et M. Degas, qui fuit, hélas ! toute exposition, et les hôtes habituels de nos Salons, MM. Kroyer, Edelfeldt, Larsson, etc.

Même lorsqu'il vous surprend et vous trouble, M. Besnard reste artiste rare et précieux, et original jusqu'en ses plus fines intentions. Sorti de l'École des Beaux-Arts, Prix de Rome remarqué, M. Besnard a vite brisé l'enveloppe académique ; en quelques années il a accompli son évolution, une des plus singulières de notre époque. Il est désormais dans le groupe d'avant-garde, à la tête de notre jeune École. Si l'on discute encore ses hardiesses, si l'on critique certaines étrangetés de son style, traversé d'un souffle d'anglicisme à la Whistler, tout le monde, du moins, rend justice à son merveilleux

talent. Comme pastelliste il est unique; pour trouver un sentiment aussi aigu du modelé, une sensibilité aussi expressive, une virtuosité aussi complète et ce don du sourire qui est le miroir de la vie, il faut remonter jusqu'aux maîtres les plus exquis du XVIIIe siècle. M. Besnard est essentiellement portraitiste, et par excellence le peintre des reflets et des tons rompus. Je pense toujours au portrait de Mme Madeleine Lemaire, à son attitude nonchalante, à sa robe mauve glacée d'argent, à toute l'expression si naturelle de sa figure; je revois le portrait de la princesse Mathilde, celui des enfants de M. Vaudoyer, aux chevelures rousses, et à toutes ces poétiques études de nus à la Prud'hon, qui figuraient au Champ-de-Mars, en 1889.

Cette année, à l'exposition de la rue de Sèze, l'artiste nous montre une quinzaine de portraits et d'études. Je retiendrai, parmi ces dernières, un buste de femme à sa toilette, répété de face et de dos, à cheveux roux, — M. Besnard affectionne les cheveux roux, — dont tout le modelé, en reflets, semble frissonner sous les caresses d'une lumière matinale.

M. Béraud, qui a beaucoup de talent et d'esprit, est aux antipodes de M. Besnard. Il vise au trompe-l'œil, à la précision anecdotique, à la mise en scène de l'effet, au pittoresque amusant de la composition. Ses œuvres plaisent à la foule par toutes sortes de côtés qui confinent à la littérature; elles intéressent également les artistes par un sens très délié de la vie. Dans l'un de ses pastels, *M. Trassard*, il a voulu fixer le mouvement facial d'un homme qui parle. L'effort est visible et le résultat plus habile qu'agréable. Dans l'autre, il nous introduit à l'église de Notre-Dame-des-Victoires; il a voulu rendre le clair-obscur étouffé d'un lieu de recueillement. Un mince rayon de jour filtrant d'un vitrail éclaire les fronts courbés des fidèles, qui émergent à peine au milieu des ombres profondes : c'est très curieux et très neuf. L'exécution, comme toujours, est vive et amusante. Aiguisée et personnelle est aussi l'observation de M. Jacques Blanche, portraitiste à la mode, qui va avec aisance de Mlle Yvette Guilbert à nos mondaines les plus qualifiées; je la préfère, dans son évidente sincérité, aux audaces à froid et aux recherches alambiquées de M. Boldini.

Le grand portrait de Mme G. B., par M. Doucet, occupe, au fond, la place d'honneur; ses harmonies tendres chantent doucement dans le blanc d'un cadre sans dorures : une robe mauve pâle à peine détachée sur un fond bleu mourant. Je passerais condamnation, en faveur de la délicatesse des gammes, sur cette erreur qui consiste à mettre



EN PLEIN AIR, PAR M. ZORN.

(Fac-similé d'une eau-forte de l'artiste.)

la sourdine à un procédé que le temps ne se charge que trop déjà d'assourdir, si la construction des formes avait plus de consistance, de décision. A distance, tout semble s'évaporer, et, tort plus grave, l'artiste n'a exprimé qu'incomplètement le charme élégant du modèle.

On retrouve, dans les pastels de MM. Gervex et Duez, les qualités habituelles de maëstria, de souplesse et d'enveloppe qui placent ces deux maîtres au premier rang de nos pastellistes. *Le Coucher*, de M. Gervex, est un morceau de nu extrêmement raffiné, mis en valeur par les artifices savants du clair-obscur. Quand à M. Duez, il excelle toujours à rendre, d'une touche grasse et libre, les poétiques aspects de la baie de Seine, les miroitements de la mer dans la lumière grise, les gais et truculents visages de pêcheurs normands, les belles fleurs éclatantes s'échappant des pots pansus aux franches coulées d'émail. Un des premiers, M. Duez a indiqué les ressources que le paysage pouvait trouver dans l'emploi du pastel. D'autres ont suivi, et nous voyons quel parti MM. Billotte, Montenard, Nozal et Lhermitte ont su tirer, pour les traductions de nature les plus diverses, d'un procédé rapide entre tous et plus maniable à bien des égards que l'huile ou l'aquarelle. Avec M. Billotte, c'est la note grise et mélancolique, dégagée avec une rare finesse, des paysages déshérités de la banlieue parisienne. Avec M. Montenard, c'est le Midi crayeux, incandescent, la Provence de Toulon, — la vraie, — bleue et blanche, plus forte, plus originale que celle de la Riviera. Avec M. Nozal, ce sont les horizons bas, les terrains herbus, les ciels brouillés de nuages; il a, cette année, des morceaux d'un charme très pénétrant, dus à la fois au choix du motif, — comme dans ses vues des grèves admirables de la baie du Mont-Saint-Michel —, et à la fougue généreuse de l'exécution. Avec M. Lhermitte enfin, ce sont les plantureuses campagnes, les campagnes laborieuses, animées de figures agissantes, les foins, la moisson, les glaneusess, les lavandières, les moutons au pâturage, les gardeuses d'oie et tout le solide appareil de la ferme.

On m'excusera de ne point tout citer dans cette brève nomenclature. Mais je me reprocherais de ne pas retenir, en terminant, les éblouissantes fantaisies de M. Chéret, un des rois du pastel et le roi incontesté de l'affiche, qui naissent de sa main féconde comme les fleurs étranges d'un monde de féerie, monde charmant où l'on voit tout en bleu, en rouge et en orangé, — ces trois vives couleurs du prisme. Sous cette improvisation débridée, se cache un art subtil, extraordinairement hardi, moderne et parisien. L'instinct le plus

rare de l'association des tons s'y allie à la calligraphie la plus originale, à la technique la plus habile.

Il serait, en vérité, dommage qu'un art aussi noble, aussi sérieux que la gravure au burin, qu'un art que la France a fait sien par la beauté et la continuité des œuvres, qu'un art enfin illustré par les Thomas de Leu, les Mellan, les Nanteuil, les Edelinck, les Ficquet, les Audran, les Tardieu, les Copia, disparût étouffé sous la multiplication des procédés de reproduction à bon marché et qu'il fût peu à peu délaissé par le public. La Société des Artistes Graveurs au burin s'est formée en vue de réagir contre les menaces d'une défaveur imméritée. L'union fait la force, dit-on. L'exposition que ce groupe d'artistes vaillants et laborieux, dont beaucoup sont des maîtres, vient d'organiser au Cercle de la Librairie, démontre une fois de plus la vérité du proverbe.

C'est une sorte d'exposition rétrospective, un Salon Carré de la gravure, qui comprend l'ensemble des œuvres les plus marquantes exécutées depuis un quart de siècle. A côté des jeunes, comme MM. Sulpis, Achille et Jules Jacquet, Lamotte, Mignon, etc., on voit les vétérans du burin, comme MM. Flameng, Didier, Haussoullier et l'illustre et vénérable M. Henriquel-Dupont; à côté des belles tailles savantes, à l'ancienne, des adeptes de la tradition, on voit apparaître, et ce n'est pas le caractère le moins instructif de cette exposition, un art inquiet, vibrant et comme rafraîchi par un souffle de modernité. Il paraît, à considérer certains travaux, que la nouvelle génération se préoccupe moins des pratiques d'une taille bien conduite que de l'effet particulier, et même du coloris, de l'œuvre à interpréter.

M. Jules Jacquet a obéi à des préoccupations de cet ordre, en gravant de si vive façon le *1814* de Meissonier; de même M. Lamotte dans son admirable planche du *Mirabeau aux États généraux de 1789*, de M. Dalou; M. Burney dans sa *Chocolatière*, d'après Liotard, ou M. Émile Sulpis dans le charmant burin qu'il a exécuté d'après les *Aveugles* de Breughel le Vieux, pour la *Gazette des Beaux-Arts;* de même encore le superbe morceau de M. Achille Jacquet, si souple et si fin, d'après le tableau de Cabanel, le *Portrait de la Fondatrice des Petites Sœurs des Pauvres*. En regard d'œuvres d'une perfection classique telles que le *Portrait de Bertin* de M. Henriquel-Dupont, la *Source* de M. Flameng, les *Trois Grâces* de M. Didier, la *Belle Ferronnière* de M. Boisson, l'*Antiope* de M. Blanchard, ou le

Portrait de Meissonier de M. Danguin, ces tentatives d'émancipation et de rajeunissement sont curieuses à noter.

Pour beaucoup de raisons et surtout pour un intérêt bien entendu d'amour-propre national, nous souhaitons à cette Société, qui n'a pas voulu oublier que la France était la patrie de Claude Mellan et de Robert Nanteuil, longue vie et prospérité.

Chez Durand-Ruel, au contraire, l'apôtre déterminé et courageux des impressionnistes et de tous les indépendants, d'où qu'ils viennent, foin des traditions! Foin du gourmé et du convenu! Ici ce sont des peintres, jeunes pour la plupart, qui se soucient du procédé comme un poisson d'une pomme, et ne voient dans la gravure qu'un mode d'expression individuel, aussi varié que le tempérament d'un chacun. Cette société nouvelle, dont le président est M. Bracquemond lui-même, est des plus dignes d'attention, et la troisième exposition, qui vient d'ouvrir, répond aux prémices du début.

L'eau-forte est la véritable gravure du peintre et, depuis Rembrandt, qui l'a à tout jamais immortalisée, tous ceux qui lui ont donné une forme originale et vraiment personnelle ont été plus ou moins des peintres, je veux dire des interprètes directs de la nature et non des copistes de seconde main. La gravure ainsi comprise s'élève fort au-dessus de la simple reproduction, si parfaite qu'on la suppose, elle devient une sorte de « dessin à plusieurs exemplaires », et, même dans son inexpérience ou sa naïveté, elle sera supérieure aux productions des spécialistes les plus habiles. Née de l'inspiration même de l'artiste, elle devient l'image de son individualité, le reflet de son âme, la notation de ses pensées les plus vives et les plus intimes. A tous égards l'exposition de la rue Le Peletier mérite notre sympathie. Comme celle des graveurs au burin, elle est justiciable d'un recueil qui, depuis plus de trente ans, est resté à la tête du mouvement de la gravure. Dans sa longue carrière, la *Gazette* a publié un certain nombre d'eaux-fortes de peintres qui comptent parmi ses titres les plus durables. Il suffit de rappeler les signatures de Meissonier, de Rousseau, de Corot, de Daubigny, d'Edwards, de Nittis, de Falguière, de Bonnat, de Delaunay, de Whistler, de Besnard.

Il va sans dire qu'à la présente exposition le médiocre côtoie l'excellent. Il suffit d'ailleurs d'y rencontrer les noms de MM. Besnard, Bracquemond, Chéret, Desboutin, Gœneutte, Guérard, Jeanniot, Lerolle, Ribot, Los Rios et Zorn, pour qu'elle ne passe pas inaperçue.



CHÊNES DU BAS-BRÉAU, PAR M. FRÉDÉRIC JACQUE.

(Fac-similé d'une eau-forte de l'artiste.)

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de la manière originale, forte ou délicate de la plupart de ces peintres-graveurs. L'intérêt est de lier connaissance avec les néophytes. Nous savons ce dont sont capables des artistes de la valeur de M. Bracquemond ou M. Guérard. Il y a plus d'imprévu pour nous dans les œuvres de M. Zorn, de M. Gœneutte, de M. Delavallée ou de M. Frédéric Jacque, et même dans les notations sommaires mais incisives de M. Forain.

M. Zorn a une écriture à lui qui est très curieuse. Son travail de traits parallèles a un mordant qui rappelle un peu celui de M. Legros; il est éminemment favorable au rendu des impressions lumineuses qui sont la marque de la peinture de M. Zorn. L'artiste a bien voulu mettre à notre disposition la planche du portrait de Mlle Rosita Mauri; nous nous en félicitons, car elle est des plus caractérisées. On trouve, sous le laisser-aller des indications sommaires, un très fin sentiment d'art.

M. Gœneutte ne fréquente guère les expositions; c'est assurément dommage. Son tempérament de peintre est des moins banals; il sait exprimer avec un rare bonheur les nuances fugitives de la vie des rues. Une partie de ses qualités habituelles a passé dans ses eaux-fortes, où, avec des moyens fort simples, il obtient des effets de coloration fort piquants. Nous donnons ici en tête de page un fac-similé de sa jolie eau-forte du *Bassin du Commerce au Havre.*

MM. Frédéric Jacque et Delavallée sont des aqua-fortistes de race. Le premier est paysagiste; il appartient à ce qu'on pourrait appeler l'École de Fontainebleau. Ses *Chênes du Bas-Bréau* rappellent la construction solide des dessous de bois de Théodore Rousseau. Son métier est franc, honnête et vigoureux, sans vaines recherches ni raffinements. Le second, au contraire, paraît avoir beaucoup de cordes à son arc; c'est un chercheur de combinaisons nouvelles, de procédés inédits : eau-forte pure, eau-forte et aquatinte, pointe sèche, vernis mou, vernis mou et aquatinte, tout lui est bon. L'étude que nous publions dans ce numéro est pleine de délicatesse et d'accent. M. Delavallée saisit à merveille l'aspect juste des choses; la précision de son dessin a parfois une acuité quasi photographique. Ce souci du détail deviendrait un danger s'il était poussé à l'extrême; tel qu'il apparaît dans la planche d'*Angélique à sa fenêtre*, il dénote un don d'observation qui n'est pas commun.

Paris, qui ne déteste pas les plaisanteries, a, en ce moment, son exposition de littérateurs peintres, avec affiches, réclames, catalogue

et tout le diable et son train. Caliban, pour intriguer les badauds, l'a baptisée *Poil et Plume*. Si vous voulez vous donner un plaisir innocent, allez voir cela au théâtre d'Application, de la rue Saint-Lazare, — à la Bodinière, comme on dit dans le quartier, — et ne manquez pas d'acheter le catalogue, le *Catalogue littéraire*, s'il vous plaît, avec préface d'Émile Bergerat, et la description en prose ou en vers des œuvres exposées! « Il s'agit de s'amuser, dit le boniment, et non d'autre chose », et le boniment a raison. Un homme d'esprit a certainement présidé à cette curieuse exhibition. A la suite de Victor Hugo, de Musset, de Théophile Gautier, de Beaudelaire, de Mérimée et des Goncourt, nous y voyons s'épanouir les renommées naissantes des *peintres* Haraurcout, Clovis Hugues, Octave Mirbeau, Raoul Ponchon, Gyp et Jean Rameau! Nous pouvons, sans trop nous compromettre, donner un salut amical et indulgent à cette originale tentative.

Il faudrait, en bonne justice, jeter un coup d'œil sur l'exposition des œuvres de Carrière, d'un charme si neuf et si pénétrant, et dire un mot sur l'exposition de la Lithographie qui vient d'ouvrir au quai Malaquais. Notre salonnier retrouvera au Champ-de-Mars l'art exquis de Carrière. Quant à l'exposition de la lithographie, il me suffira de dire qu'elle est superbe, organisée de main de maître par des amateurs dévoués, et que l'histoire de ce bel art, illustré par les Delacroix, les Aubry-Lecomte, les Charlet, les Raffet, les Daumier, les Gavarni, les Sirouy, et trop tôt délaissé, s'y déroule avec une ampleur magistrale.

LOUIS GONSE.



ANTOINE PESNE

PREMIER PEINTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



D'UNE nature non moins intime furent les relations de Pesne avec la cour de Dresde : le peintre les dut surtout à l'intermédiaire du comte Flemming, pour le compte duquel il avait en 1717 plusieurs travaux en train. L'année suivante Pesne vint lui-même à Dresde, et son art fut tellement en faveur à la cour saxonne, qu'il se vit dans l'impossibilité de satisfaire à toutes les commandes. La lettre suivante, écrite par le comte Flemming, en français, à M. Mareschall, conseiller privé du Roi de Prusse, et qui a pour objet de demander la prolongation du congé accordé à Pesne, cette lettre suffira à prouver l'engouement des dames de la cour de Dresde pour l'art du maître français :

« Je vous prie de représenter à Sa Majesté le Roy de ma part, que le peintre Pesne, à qui Sa Majesté a donné la permission de venir icy, a commencé à peindre madame la comtesse de Doenhoff, et d'autres dames de la cour; mais que, ne pouvant achever son ouvrage, je prie Sa Majesté de luy permettre de rester encore 15 jours. Car toutes ces dames se sont adressées à moi pour demander cette grâce à Sa Majesté, dans la persuasion où elles sont que mes instances produiront un bon effet. J'espère que Sa Majesté ne voudra pas les désabuser, et je

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. V, p. 318.

vous prie, Monsieur le duc, de le luy témoigner, en l'assurant de mon respect inviolable. Vous obligerez par là, Monsieur, etc. »

Dès le 15 mars le Roi décide que Pesne pourra rester en congé quelques semaines de plus. Le peintre, cependant, profite de son séjour à Dresde pour exécuter plusieurs portraits du prince électeur Auguste le Fort, encore que son compatriote Louis Sylvestre occupe à Dresde la même situation de peintre officiel qu'il occupe lui-même à Berlin. C'est seulement de retour à Berlin qu'il termine ces portraits du prince de Saxe. Le 12 octobre 1719, il écrit de Berlin, en français, au comte Flemming pour lui demander le paiement de ses portraits du Roi, livrés déjà depuis deux mois :

« Un ami m'a donné avis qu'on ne voulait me payer que sur le pied de celui de M. Sylvestre. Comme c'est un très habile homme, je suis très content de me trouver en parallèle avec lui. Cependant j'espère de la générosité de Votre Excellence qu'elle aura la bonté de considérer que, par ses ordres, j'ay resté à Dresde deux mois plus que je ne devais, ce qui m'a causé de la dépense et reculé mes affaires à Berlin. J'ose me flatter que le Roy voudra bien avoir égard à cette particularité, qui est d'importance pour un étranger qui n'a point de pension, et qui ne subsiste que par son travail, etc. »

Malgré cette concurrence avec Sylvestre, Pesne paraît avoir eu avec lui les relations les plus amicales, car une belle gravure de Zucchi nous donne la reproduction d'un portrait qu'il a fait de son confrère de Dresde. Plus intéressant encore est un autre portrait d'artiste, également peint à Dresde, celui du célèbre orfèvre *Melchior Dinglinger ;* celui-là, aussi, ne nous est connu que par une gravure, exécutée par Wolfgang en 1722. La *Grüne Gewölbe* de Dresde possède toute la série des travaux les plus remarquables de ce maître orfèvre, et dans le nombre se trouve la *Diane* fameuse que Dinglinger tient à la main dans le portrait de Pesne. La Galerie de peinture de Dresde, de son côté, possède une série de peintures de Pesne, exécutées sur la commande du prince-électeur : avec la *Cuisinière tenant une poule d'Inde* que nous avons déjà citée, la pièce la plus intéressante de cette série est le *Portrait de Pesne par lui-même,* daté de 1728: un portrait en buste où l'artiste s'est représenté le porte-fusain à la main, en train de travailler.

D'ailleurs, Pesne a toujours aimé à peindre son portrait et celui des siens, et ces portraits appartiennent en général aux meilleurs qu'il ait laissés, étant ceux où il lui était le plus facile de renoncer à toute convention et de s'abandonner tout entier à son inspiration

d'artiste. Mais le plus beau de tous ces portraits de Pesne par lui-même est resté jusqu'à présent tout à fait inconnu; il se trouve au Nouveau Palais de Potsdam, est daté de 1718, et représente, en grandeur nature, l'artiste avec sa femme et deux de ses enfants. Par sa belle expression et l'harmonie de son coloris, ce tableau place Pesne au premier rang des peintres du XVIIIe siècle, et il a pour nous cet intérêt exceptionel que c'est à lui que Pesne a dû son admission à l'Académie de Paris. Le samedi 26 novembre 1718, l'Académie s'est réunie pour juger cette peinture. Voici les termes du compte-rendu officiel de la séance : « Le sieur Antoine Pesne, qui est à Berlin, peintre de Sa Majesté prussienne, a envoyé des tableaux, afin que la compagnie pût juger de sa capacité, accompagnés d'une lettre respectueuse qu'il adresse à l'Académie, laquelle, après avoir pris les suffrages par les voies ordinaires, a agréé sa présentation. Monsieur le Directeur luy donnera un sujet pour son tableau de réception. »

Le tableau de réception, qui valut, le 17 juillet 1720, à Antoine Pesne le titre de membre de l'Académie, était *Dalila coupant les cheveux à Samson*. Il est malheureusement perdu et il m'a été impossible d'avoir le moindre renseignement sur son sort. Pesne, d'ailleurs, n'a pu assister à sa réception : c'est seulement trois ans après qu'il a pris en personne sa place dans l'Académie.

Par sa femme Sophie-Dorothée, princesse de Hanovre et de Grande-Bretagne, Frédéric-Guillaume Ier se trouvait alors encore en amicales relations de parenté avec la cour anglaise. Il eut le désir d'adjoindre à sa collection de portraits les portraits de la famille royale anglaise, et c'est dans le but de les peindre que Pesne reçut, en 1723, l'ordre de partir pour Londres. L'artiste mit à profit cette bonne occasion pour revoir sa ville natale et ses parents, comme aussi pour faire valoir ses droits d'académicien. Le compte-rendu de la séance du 30 octobre 1723 nous dit à ce sujet : « Monsieur Antoine Pesne, peintre ordinaire du Roy de Prusse, qui a été reçu dans la compagnie le vingt-sept juillet 1720, est venu prendre séance pour la première fois, ne l'ayant pu faire plus tôt, et a prêté serment entre les mains de Mons. de Boullongne, Écuyer, Chevalier de l'ordre de Saint-Michel, Recteur et Directeur, présidant cejourd'huy à l'Assemblée. »

Le 6 novembre, Pesne prend part de nouveau à la séance de l'Académie : après quoi il part pour l'Angleterre où il reste jusqu'au printemps de l'année suivante. Il revient ensuite à Paris, et, le 6 mai, il prend congé de l'Académie : « Monsieur Pesne étant sur son départ



pour retourner à Berlin, a pris congé de la Compagnie qui lui a souhaité un heureux voyage. »

Pesne, cependant, a prolongé son séjour à Paris au delà du terme que semble indiquer cet extrait du compte-rendu académique, car il



PORTRAIT DE G.-W. DE KNOBELSDORFF.

(Peinture d'Ant. Pesne, au Château de Sans-Souci.)

nous est resté trois portraits qu'il a peints, à cette époque, dans sa patrie. Citons en première place le seul portrait de lui que possède le Louvre, le portrait de *Nicolas Vleughels* (gravé par Jeaurat) et qui est aujourd'hui exposé dans la salle des portraits d'artistes. Ce portrait fut donné à l'Académie, le 6 mai 1745, par le célèbre amateur Julienne, à l'occasion de sa réception. Pesne a peint également, pendant son séjour à Paris, le portrait de l'imprimeur *Jean-Baptiste Coignard* (gravé par S.-E. Petit) et celui du fameux imprimeur, graveur

et collectionneur *Jean Mariette* (gravé par J. Daullé). Les noms de ces trois hommes suffiraient à prouver que Pesne, à Paris, vivait en bonne société, et que son art jouissait dans sa patrie d'une considération très particulière.

Des travaux exécutés par Pesne à Londres, nous ne savons malheureusement rien, sauf qu'ils ne paraissent pas avoir été accueillis avec une bien vive faveur. Pourtant, là aussi, il a été en relation avec les cercles les plus élevés de l'aristocratie, comme le prouve une lettre écrite par lui, le 27 janvier 1728, à Frédéric-Guillaume Ier, et où il demande la permission de copier pour Mme la duchesse de Quinthel (Kendal?), qui lui a écrit à ce sujet, un portrait qu'il a fait du prince héritier. Dans la même lettre, Pesne dit en passant que, pour son voyage à Londres et pour les travaux qu'il y a exécutés, il aura à demander la somme de 1,750 écus.

Après ses succès de Paris, la vie bourgeoise et terne que lui offrait alors Berlin doit avoir peu séduit notre peintre, et la seule explication que nous ayons de la résolution qu'il prit de rester en Prusse se trouve dans ce fait que, pareil à César, il préférait être le premier à Berlin que le second à Paris. Il s'était mis d'ailleurs, assisté de nombreux aides et élèves, à pratiquer, pour ainsi dire, en gros la peinture de portraits; et c'est à peine s'il y a une famille importante de ce temps qu'il n'ait point représentée, en outre des multiples portraits des membres de la famille royale. Ceux-là, à dire vrai, il les faisait reproduire par ses aides, de façon à permettre au roi de les donner à tous ses amis. Cette abondance de tableaux d'atelier et de reproductions des mêmes originaux a beaucoup contribué à discréditer le talent de Pesne, d'autant plus que c'est surtout sur des œuvres de ce genre qu'on a occasion de le juger, ses bons portraits étant relativement fort rares sur le marché, et détenus, aujourd'hui encore, dans les châteaux princiers et les maisons des vieilles familles aristocratiques. Il convient de laisser à une biographie plus détaillée du peintre le soin d'apprécier et de contrôler cette multitude de tableaux. Mais nous devons faire remarquer ici que si cette production de portraits n'était point faite pour aider aux progrès artistiques du talent de Pesne, elle lui fournissait du moins l'occasion d'employer de nombreux aides et élèves, et d'entretenir ainsi une sorte d'académie privée, à laquelle il s'intéressait très vivement.

Nous trouvons, à plusieurs reprises, dans les écrits du temps, l'éloge de la sollicitude et de la bonne grâce avec lesquelles il se préoccupait de l'éducation artistique de ses élèves. L'Académie de

Berlin, comme nous l'avons dit, était complètement tombée, et, en vérité, on ne pouvait guère espérer mieux de la part d'une société dont l'état annuel ne dépassait pas 200 écus. En 1732, Pesne adressa un écrit au roi, où il s'offrait à mettre l'Académie de Berlin sur le pied de celles de Vienne et de Dresde, à la condition qu'on le créât, lui-même, directeur. Le roi admit la demande et fit prendre les mesures nécessaires, mais il ne nous est rien resté qui permette de conclure que Pesne soit effectivement entré en fonctions comme directeur de l'Académie : c'est seulement l'année de sa mort, en 1757, que les livres d'adresses le mentionnent comme membre de cette compagnie.

En 1734, Berlin fut en danger de perdre Pesne, au moins pour quelque temps : l'impératrice de Russie avait, en effet, prié le roi d'autoriser l'artiste à venir, pour quelque temps, à Pétersbourg, pour y faire son portrait et celui des membres de la famille impériale. Le 20 décembre, Pesne reçut du roi l'ordre de commencer son voyage; « le plus tôt sera le mieux » ; mais, déjà le 23 du même mois, le roi l'autorise à exposer à l'envoyé de Russie les raisons qui l'empêchent de faire ce voyage. De quelle nature étaient ces raisons, les documents ne le disent pas, mais elles devaient avoir un caractère très pressant, car le roi n'avait ni l'habitude, ni le goût de souffrir que ses ordres fussent contredits.

Les années les plus heureuses de la vie artistique de Pesne sont assurément celles où il allait passer plusieurs mois à Rheinsberg, dans la résidence du jeune prince royal : il s'y trouvait en compagnie de son ami l'architecte Knobelsdorff, le conseiller artistique de Frédéric. Chargé de décorer le château de plafonds peints, il y avait aussi pour occupation de faire les portraits du prince, de sa femme, et de son entourage immédiat; et ces peintures laissent voir clairement comment l'influence de l'éducation française, jointe à un grand sens artistique naturel, ont pu ranimer et rajeunir le talent de l'artiste, âgé déjà de plus de cinquante ans. Pesne retrouvait ici l'air de sa patrie et donnait de nouveau à son art un autre but que la simple ressemblance du modèle. Dans ce petit château écarté, perdu dans une contrée sablonneuse, mais placé au bord d'un charmant lac et entouré de bois magnifiques, Frédéric s'était créé une patrie idéale, et il avait fait de Rheinsberg cette préface à Sans-Souci qui reste encore aujourd'hui un lieu de pèlerinage pour tous les admirateurs du grand roi. Dans une chambre de l'une des tours, séjour préféré du prince, se trouvait, derrière les vitrines luxueusement encadrées, la bibliothèque : c'est là qu'était ce grand trésor artis-

tique, les écrits, acquis secrètement, de Voltaire, pour qui l'on sait l'ardent enthousiasme du jeune prince. Au-dessus, sur le mur, était suspendu le portrait du poète : « Vous êtes toujours avec nous. Votre portrait préside dans ma bibliothèqne, il pend au-dessus de l'armoire qui conserve notre toison d'or; il est immédiatement placé au-dessus de vos ouvrages et vis-à-vis de l'endroit où je me tiens. » (Lettre de Frédéric à Voltaire, du 9 novembre 1738.) Au plafond de cette chambre consacrée, Pesne peignit *Minerve avec les génies de l'Art et de la Science;* l'une de ces deux figures désigne du doigt un livre ouvert, sur lequel sont inscrits les noms des poètes préférés, Horace et Voltaire. C'est de figures mythologiques du même genre que Pesne a décoré les plafonds des autres salles : il y a peint *Mars et Vénus*, de *Petits amours jouant avec des colombes*, *Ganymède assis sur un aigle et offrant à Vénus une coupe d'or*. Mais la pièce capitale de la série est le plafond du grand salon de musique. Pesne y a représenté *Apollon chassant devant lui les méchants démons de la nuit.*

Il faut encore rattacher à la même catégorie quelques tableaux de chevalet représentant des sujets analogues, entre autres une *Daphné poursuivie par Apollon*, datée de 1739, qui se trouve encore aujourd'hui à Rheinsberg, et porte témoignage de l'heureuse façon dont Pesne a étudié le nu. Mais bien au-dessus de tous ces tableaux mythologiques, d'une exécution toujours un peu lourde, sont les portraits de cette époque, les meilleurs et les plus caractéristiques que Pesne ait jamais peints. Qu'il nous suffise de nommer ici le portrait du prince royal, de 1739 (aujourd'hui au Musée de Berlin), ceux de ses amis Knobelsdorff, Charles-Étienne Jordan, La Motte-Fouqué, Chazot et le comte Keyserling, toutes œuvres que Frédéric le Grand ne cessa jamais depuis d'avoir auprès de lui, et qui, par un souvenir pieux, sont aujourd'hui réunies au palais impérial de Berlin, dans le salon consacré au Grand Frédéric.

Il nous faut encore mentionner à part un tableau de Pesne qui a été, pour lui, l'occasion d'une distinction honorifique rarement accordée à un peintre par le prince qu'il sert. La mère de Frédéric, la spirituelle reine Sophie-Dorothée, avait fait peindre son portrait par Pesne pour faire une surprise à son fils. Le 14 novembre 1737, Pesne avait secrètement placé, dès le matin, le portrait orné de fleurs dans l'antichambre du prince, de telle sorte que celui-ci, en sortant de sa chambre à coucher, ne pouvait manquer de l'apercevoir tout de suite. L'impression causée au prince par cette peinture, aujourd'hui conservée au palais de Berlin, fut énorme, et spéciale-

ment flatteuse pour l'artiste, car Frédéric, après l'avoir embrassé, l'invita à déjeuner avec lui, et, tout le temps du repas, fit rouler la conversation sur l'art et son but. Excité par la discussion, tout remué



FRÉDÉRIC LE GRAND, PAR ANTOINE PESNE (1739).

(Musée de Berlin.)

encore de joie à la pensée du beau portrait de sa mère, le jeune prince, à la fin du déjeuner, demanda du papier et une plume, et écrivit le poème que nous reproduisons ci-dessous, non moins remar-

quable par la profession de foi qu'il contient et la conception que se faisait de l'art le grand roi, que parce qu'il célèbre Pesne en des termes où il faut bien reconnaître l'influence de la disposition enthousiaste du moment et la liberté d'exagération permise aux poètes.

POÈME

ADRESSÉ AU SIEUR ANTOINE PESNE

Quel spectacle étonnant vient de frapper mes yeux !
Oui, Pesne, ton pinceau te place au rang des dieux;
Tout respire, tout vit, tout plaît en ta peinture,
Ton savoir et ton art surpassent la nature,
Et du fond du tableau tes ombres font sortir
L'objet que de clarté ta main sut revêtir.
Tel est l'effet de l'art, tels en sont les prestiges;
Tes dessins, tes portraits sont autant de prodiges.
Quand d'un vaillant héros, des peuples estimé,
Tu nous traces les traits et les yeux animés
On le voit plein de feu, tel qu'entouré de gloire,
Jadis dans les combats il fixait la victoire [1].
Quand de la jeune Iris, brillante de santé,
Tu nous montres l'image et sa rare beauté,
Je sens pour tes couleurs tout ce qu'à mon jeune âge
Des grâces, des beautés inspire l'assemblage [2].
Mais ton pinceau s'élève ainsi que ton sujet,
Ton ouvrage est rempli des beautés de l'objet;
Et pour exprimer l'air de notre auguste reine,
Certes, il ne fallait pas être au-dessous de Pesne.
Son port vraiment royal, son front majestueux,
Sa beauté, sa douceur, son air affectueux,
Tout est enchantement dans ce portrait sublime,
Jusqu'à cette vertu qui fait frémir le crime,
Qui pardonne au coupable, et, d'un soin généreux
Vient essuyer les pleurs des yeux du malheureux.
Je crois voir devant moi cette main bienfaisante,
Qui répand toute part ses grâces, quoique absente;
Plein d'admiration pour ce divin aspect,
Je sens mon cœur ému, pénétré de respect;
De mes yeux attendris, je vois couler des larmes.

1. Le vieux prince de Dessau.
2. Mlle de Walmoden, dame l'honneur de la princesse royale.

Quoi! de viles couleurs ont-elles tant de charmes,
Que, par l'illusion de ton art si vanté,
D'un regard passager l'esprit soit enchanté?
Pesne, si la vertu chère jusqu'en peinture,
De tes portraits fameux ne faisait la parure,
De ton original maudissant les défauts,
Je loûrais froidement tes grands coups de pinceaux.
C'est dans les beaux sujets que ton crayon excelle;
Pour peindre un Alexandre, il faut être un Apelle.
Qu'un statuaire habile ait épuisé son art
Pour immortaliser l'image d'un César,
Tibère à peine expire, on vient briser son buste;
L'amour et la vertu gardent celui d'Auguste.
Ainsi de ces morceaux, l'art exquis, la beauté,
Hors des bons empereurs, n'était point respecté.
Ainsi dans leur fureur, pleins du fiel des écoles,
Les chrétiens triomphants abattaient les idoles,
Et, sans avoir égard au nom de Phidias,
Tout buste fut détruit, qui s'offrait sur leurs pas,
Et de l'antiquité les plus fameux ouvrages
Périrent pour jamais dans ces affreux ravages.
C'est du choix du sujet que dépend ton succès;
Non pas qu'à tes talents je fasse le procès,
Qu'agité des accès de quelque vapeur noire
Je veuille de ton art diminuer la gloire;
Mais si Lancret peignait les horreurs de l'enfer,
Penses-tu que chez moi son goût serait souffert,
Que du sombre Tartare, entr'ouvrant les abîmes,
Je visse avec plaisir tous les tourments des crimes?
L'architecte est à sec sans bons matériaux,
Et le peintre est sifflé sans bons originaux.
Toi, qui reçus du Ciel les grâces en partage,
D'un plaisir séducteur suis la riante image;
Et que du spectateur le regard attaché,
En voyant tes tableaux, sente un plaisir caché.
C'est par de tels sujets que plaisent tes ouvrages,
Et non pas sur l'autel où leur rendent hommages,
Le faux zèle aveuglé, la superstition,
Le préjugé, l'erreur et la prévention.
Ton pinceau, je l'avoue, est digne qu'on l'admire,
Mais, pour l'adorer, non, je ne ferais que rire.
Abandonne tes saints entourés de rayons,
Sur des sujets brillants exerce tes crayons;

Peins-nous d'Amaryllis les danses ingénues
Les nymphes des forêts, les Grâces demi-nues,
Et souviens-toi toujours que c'est au seul amour
Que ton art si charmant doit son être et le jour.

FRÉDÉRIC.

Ce 14 novembre 1737.

L'autorité toujours consultée par Frédéric dans les choses littéraires, Voltaire, donna son sentiment sur ce poème dans une lettre de janvier 1738, où nous lisons : « Je ne trouve aucune faute contre la langue dans l'épître à Pesne et tout y respire le bon goût. C'est le peintre de la raison qui écrit au peintre ordinaire. Je peux vous assurer, monseigneur, que les six derniers vers, par exemple, sont un chef-d'œuvre. » Voltaire, d'ailleurs, ne paraît pas avoir eu une très haute opinion de Pesne, car, dans une lettre à Mme Denis, du 2 septembre 1751, il interprète en ces termes malicieux le commencement de cette ode : « Que, le roi ne regardant jamais le peintre, ce dernier était pour lui invisible comme Dieu. »

Il est vraisemblable que c'est Pesne aussi qui aidait le jeune prince dans ses acquisitions de peintures françaises; chose que ses relations intimes avec ses amis de Paris lui rendaient particulièrement facile. Il est certain, par exemple, qu'il a connu personnellement Lancret, car, en 1736, il donne à son ami, le graveur G.-F. Schmidt, qui partait pour Paris, une lettre de recommandation pour son ami Lancret. Dès le 9 novembre 1739, Frédéric pouvait écrire au sujet de Rheinsberg à sa sœur Wilhelmine de Bayreuth : « Tout y est meublé, ma très chère sœur, il y a deux chambres pleines de tableaux; les autres sont en trumeaux de glace et en boiserie dorée ou argentée. La plupart de mes tableaux sont de Watteau ou de Lancret, tous deux peintres de l'école de Brabant. » De ce point de départ, devait sortir plus tard la remarquable collection de tableaux de Watteau (23 pièces) et de son école, qui constitue aujourd'hui le principal ornement des palais royaux.

Ce devait être, d'ailleurs, une vie idéale que menait cette petite cour sous la direction du jeune prince, dans les heures consacrées à la distraction, après les durs travaux : « Et de la même main dont nous servions Mars, nous venons cultiver dans ces lieux les beaux-arts », écrit Frédéric au comte Manteuffel; et un écrivain qui visite Rheinsberg à cette époque, compare la vie que l'on y mène, à « une peinture dans le goût de Watteau ».

PAUL SEIDEL.

(La fin prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

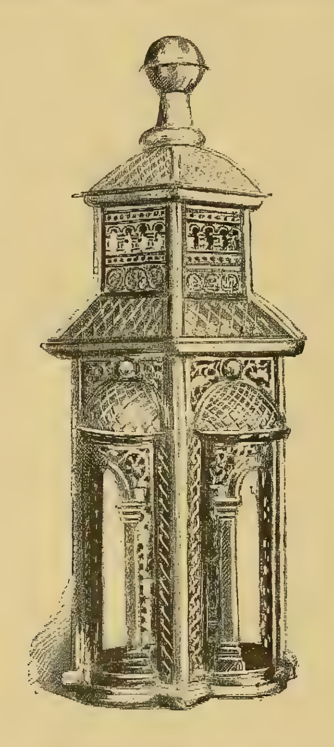
Histoire du Luminaire, par M. Henry D'Allemagne [1].



De tant de sujets qui tous les ans sont traités par les plumes disertes des spécialistes compétents, il en est peu qui soient plus neufs et plus intéressants que celui qu'a traité M. Henry D'Allemagne Le Luminaire! Un joli mot qui évoque des choses gaies, utiles et agréables. Il est certain, en effet, qu'une des découvertes qui ont le plus contribué à rendre supportable le séjour de l'homme en ce bas monde, c'est celle qui lui a permis de dissiper les ténèbres avec le secours de la lumière artificielle; et les deux préoccupations constantes des hommes réunis en société ont été celles du perfectionnement des moyens d'éclairage et des moyens de locomotion, deux facteurs qui doublent, pour le moins, la durée de la vie. Il est vrai que, dans aucune autre branche de l'activité humaine, les progrès n'ont été plus lents et plus difficiles. Pendant bien longtemps, cette question capitale de l'éclairage est restée à l'état rudimentaire. A chaque conquête nouvelle il semblait qu'on eût touché à une perfection relative, à un état quasi définitif. Et, cependant, quel chemin immense, pour ne prendre que ce qui s'est passé dans notre civilisation, entre les petites lampes à mèche des Romains, perfectionnement incalculable des éclairages primitifs, et une bonne lampe Carcel, puis entre celle-ci et nos lampes électriques, qui ne sont encore elles-mêmes qu'à l'enfance de l'art! Il y avait donc, dans la recherche de ces infinis tâtonnements, la satisfaction d'un sentiment de curiosité légitime et la recherche de documents historiques et graphiques aussi peu connus que curieux. C'est à cette vaste tâche que s'est voué M. D'Allemagne, avec

1. *Histoire du Luminaire, depuis l'époque romaine jusqu'au* XIXe *siècle*, par M. Henry-René D'Allemagne, archiviste-paléographe. Paris, Alphonse Picard, 1 vol. gr. in-8° de 700 pages, illustré de 500 gravures dans le texte, par Émile Solvet, et de 80 planches hors texte imprimées en deux teintes. Prix : 40 francs.

une ardeur toute juvénile et un sens archéologique des plus fins. Le beau livre qu'il nous offre aujourd'hui, qui a eu pour point de départ l'exposition du Luminaire organisée au Palais du Gaz en 1889, est le résultat d'un labeur acharné et qui fait grand honneur à celui qui a mené à bien une œuvre aussi sérieuse, aussi étudiée.



LANTERNON DE LA GRANDE COURONNE D'HILDESHEIM (Xe SIÈCLE).

(Gravure tirée de l' « Histoire du Luminaire ».)

M. D'Allemagne, très justement, a reconnu que l'idée religieuse, par la satisfaction des besoins du culte, avait joué un rôle prépondérant dans les progrès de l'éclairage artificiel. De plus, cette action s'est traduite en même temps dans la forme et dans l'ornementation des objets. Le chandelier à sept branches du temple de Salomon était évidemment un objet d'art du plus grand prix. Depuis ces temps antiques et nébuleux, le christianisme s'est appliqué à décorer avec luxe les lampes nécessaires à l'éclairage des sanctuaires. L'histoire du Luminaire est donc particulièrement riche pendant toute la durée du moyen âge. C'est vers cette période,

si mal explorée encore et si intéressante, que se sont principalement tournées les recherches de M. D'Allemagne. Celui-ci, grâce à ses fonctions à la Bibliothèque



TIGE DE CHANDELIER TRANSFORMÉE EN LUTRIN (ÉGLISE DE BRIVES, XIVe SIÈCLE.)

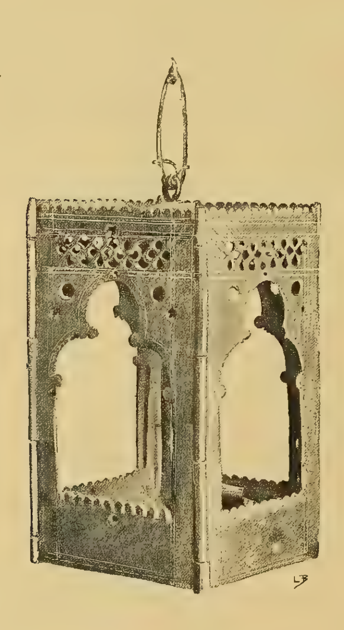
(Gravure tirée de l' « Histoire du Luminaire ».)

de l'Arsenal, à Paris, a trouvé dans ce magnifique dépôt, surtout pour les XIVe et XVe siècles, âge d'or des arts somptuaires, de précieux éléments d'investigation et

des documents graphiques de la plus haute valeur. Les manuscrits à miniature sont, pour tout ce qui touche au mobilier, une source inépuisable de renseignements : notre ami M. Henry Havard en sait quelque chose.

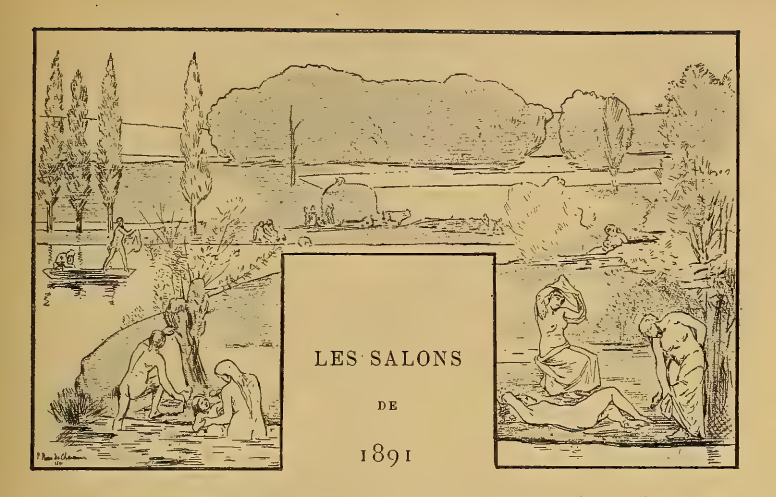
Durant le cours du moyen âge, tandis que l'éclairage privé reste stationnaire, l'éclairage religieux réalise d'incessants progrès. Dans les grandes circonstances, comme le remarque justement M. D'Allemagne, nos aïeux savaient prodiguer la lumière. La pompe des cérémonies religieuses, dans les édifices sacrés, était toujours rehaussée par l'éclat des illuminations, et ce goût pour le luminaire a été bien souvent une cause de destruction pour nos vieilles cathédrales. Un grand nombre de dessins de ce superbe ouvrage reproduisent, par conséquent, des objets destinés aux usages liturgiques. Trois de ceux que nous avons choisis comme spécimens, appartiennent à cette catégorie.

L. G.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



AU CHAMP-DE-MARS ET AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

(PREMIER ARTICLE.)

Lorsque la *Gazette des Beaux-Arts* me fit l'honneur de me demander le compte rendu des Salons de 1891, j'hésitai quelque peu avant de consentir à m'en charger : car, en matière d'art, je n'ai que des sensations, que je ne suis pas même accoutumé à formuler, et qu'il me serait difficile de justifier par de bons arguments. Cependant, je me dis que si une revue spéciale, dont les abonnés sont sans doute beaucoup meilleurs juges de peinture que moi, s'adressait à un homme de lettres, c'était probablement parce qu'elle désirait avoir, sur le mouvement artistique de l'heure actuelle, le jugement d'un homme de lettres, qui représente, en somme, le public ignorant, sur lequel il a peut-être cet unique avantage d'être habitué à rechercher le pourquoi et le comment de ses impressions. J'imposai donc silence à mon scrupule, et j'acceptai, tout heureux d'avoir l'occasion de raisonner sur des questions qui m'intéressent, à propos d'œuvres que j'aime. Je tiens toutefois à répéter encore que je ne suis qu'un profane : les lecteurs ne trouveront dans ces pages aucun mot technique ; on ne s'y demandera pas si les mains sont bien dessinées, les perspectives exactes, les proportions indiscutables ; on n'y parlera que d'un petit nombre

d'œuvres, de celles surtout dont on pourra se servir pour dégager des tendances générales; on ne les jugera pas dans le sens habituel du mot. Aussi, les artistes qui seront mécontents, soit parce qu'ils auront été oubliés, soit parce qu'ils ne liront pas sur eux-mêmes ce qu'ils désireraient, auront la ressource de se dire :

« Décidément, il n'y connaît rien... »

Et ils n'auront pas tort.

J'ai cependant fait de mon mieux pour me renseigner sur les choses dont je vais parler et pour être juste. Pénétré du sentiment de mon insuffisance, j'ai été demander le concours d'un peintre de mes amis, Jacques Saurel, qui m'a plusieurs fois accompagné au Salon et m'a donné des conseils excellents. Le malheur est que je ne les ai pas toujours bien compris. Ce Jacques Saurel est un homme très particulier, et nul, je crois, n'aurait pu me rendre les services qu'il m'a rendus. Il a trente-cinq ans : cet âge que le divin poète appelait le *mi-chemin de la vie*, est celui où l'on réfléchit avec un intérêt égal à ce qu'on a vu et à ce qu'on verra, à un passé qui commence à compter et à un avenir incertain sans doute, puisque chaque jour il peut être arrêté, mais qu'on se plaît encore à croire long et qu'on remplit de belles espérances.

On a déjà vu se bousculer deux ou trois écoles, car en ce siècle-ci les idées vont vite, et chaque génération en consomme plusieurs; on trouve un plaisir un peu mélancolique à songer aux formules épuisées, qui ont disparu avant même d'avoir rendu tout ce qu'elles auraient pu rendre, aux théories qu'on développait dix ans auparavant avec tout l'enthousiasme de la jeunesse, en noctambulant par les boulevards, et dont on sourit maintenant, aux œuvres qu'on a saluées comme des révélations et qui étaient à peine des promesses, et qui sont si bien oubliées aujourd'hui. D'autre part, on n'a pas encore renoncé à escompter l'avenir, on n'a pas abdiqué toute foi en ses prévisions, et l'on aime à se demander ce que demain nous réserve, ce qui succédera à ce qui est, comme ce qui est a succédé à ce qui était, quelles formules encore inconnues viendront absorber celles d'aujourd'hui, quelles œuvres chasseront celles que nous couronnons. Mon ami Saurel a l'esprit assez philosophique pour s'intéresser à ces problèmes, que soulève chaque œuvre notable qui paraît dans le domaine de l'art comme dans celui des lettres. De plus, il a l'avantage de n'être inféodé à aucune école. Fait curieux : ses sympathies sont pour les « jeunes, » et en paroles il était même, dans sa première verdeur, assez excessif, presque outrancier; mais sa main n'a jamais

suivi son imagination : elle a conservé d'incroyables routines, elle est restée « vieux jeu » au dernier chef, de sorte que Saurel, mal vu des nouveaux à cause de ce qu'il fait et des anciens à cause de ce qu'il dit, passe au jugement de tous pour un raté. Hélas! il l'est, il sait qu'il l'est, il a renoncé à ses belles ambitions, quoiqu'il travaille toujours beaucoup, par habitude. Mais il s'est résigné à son impuissance, et sans aucune aigreur. « Il était écrit que je ne serais pas un Rembrandt! » dit-il avec un sourire un peu triste, quand nous causons des années d'autrefois. Et dans ses jours de bonne humeur il ajoute : « Je n'ai pas pu être un grand artiste, et ça me chagrine; mais je le sais : ça prouve que je ne suis pas un imbécile, et ça me console!... » Il est en effet très clairvoyant, il sait beaucoup de choses, il comprend tout, et ces dispositions l'ont rendu fort indulgent. C'est encore lui qui a trouvé cet aphorisme : « La bienveillance est une qualité d'esprit ». Aussi s'applique-t-il à chercher le bien là même où autrefois il ne voyait que le mal : j'ai été stupéfait de l'entendre, au cours d'une de nos promenades, parler de M. Bouguereau; il m'a presque persuadé qu'il y avait « tout de même quelque chose » dans l'*Amour mouillé*. Je ne saurais pas répéter quoi, par exemple; mais pendant que Saurel m'expliquait cela, je me disais qu'il devait avoir raison. — Lorsque je lui eus expliqué le service que j'attendais de lui, Saurel se récria :

— Que je reconnais bien là votre outrecuidance, à vous autres hommes de lettres! me dit-il. Vous ne doutez de rien, ou plutôt, vous doutez de tout pour acquérir le droit de ne pas douter de vous-mêmes. Vous vous figurez que, parce que vous savez mettre du noir sur du blanc, tout vous est possible, tout vous est permis. Vous ne pensez pas que de braves peintres ont passé des années sur un tableau, que de braves sculpteurs se sont épuisés et ruinés sur un bloc de marbre; et, quoique vous n'y connaissiez rien, vous les jugez solennellement du haut de votre importance; et le public accepte vos jugements...

— Je reconnais aussi, lui répondis-je sur le même ton, votre maladive susceptibilité, à vous autres artistes! Vous vous faites une idée énorme de la lettre moulée. Vous êtes si convaincus de votre talent, que vous ne pouvez souffrir qu'on le discute : tout ce que nous disons vous semble injurieux, et, même quand nous vous comblons d'éloges, nous ne pouvons jamais les mettre au diapason suraigu qu'il vous faudrait.

— Nous vous demandons seulement d'être sincères...

— ... Mais nous le sommes...

— ... Et de vous taire quand vous ne savez pas ce que vous dites.

— Nous savons toujours très bien les impressions que vos tableaux nous procurent.

— Vos impressions ne comptent guère : vous êtes des ignorants.

— Nous sommes le public, c'est vrai, mais un public qui raisonne, qui cherche, qui analyse; que faut-il de plus pour vous critiquer? N'est-ce pas pour le public que vous travaillez, en définitive?...

— Non, c'est pour nous-mêmes!...

— Paradoxe d'artiste, mon cher!... Et vous savez, vous avez passé l'âge de ce paradoxe-là!... Il m'étonne dans votre bouche, car vous n'êtes pourtant pas de ceux qui attachent au *métier* plus d'importance qu'il n'en a. Vous ne croyez pas qu'il suffit de bien peindre pour être un grand peintre. Or, ce qu'il y a dans vos œuvres de supérieur, d'éternel, de divin, leur âme, en un mot, nous savons la distinguer, aussi bien que vous, même quand nous ignorons vos procédés. Et c'est cette âme qu'il faut dégager, qu'il faut montrer, qu'il faut expliquer. La technique est pour vous ce que la grammaire est pour nous : la connaître parfaitement est indispensable, et par conséquent ne compte pour rien. Un critique ne devrait pas louer davantage un peintre de bien peindre qu'un écrivain de bien écrire. Pour l'un comme pour l'autre, bien peindre et bien écrire sont des conditions élémentaires de réussite, en dehors desquelles ils ne pourraient exercer aucune action ni sur ceux qui lisent, ni sur ceux qui regardent...

Il m'interrompit :

— Alors, me dit-il, pourquoi voulez-vous que je vous accompagne au Salon?... Vous pourriez parfaitement vous passer de moi et dire tout ce qui vous passe par la tête sans que je vous guide la main...

— Sans doute, mon cher... Mais j'aurais tout de même un peu peur de dire des bêtises... Ainsi, ne discutons plus et mettons-nous en route!...

— Allons! dit Saurel, je me résigne... Comprendrez-vous ce que je vous dirai, au moins?...

— Vous tâcherez d'être clair et je tâcherai d'être docile...

— Nous tâcherons...

Les pages qui suivent sont le résultat de nos entretiens : j'y rappellerai quelquefois les propres paroles de mon excellent ami.

I

Mais d'abord, je voudrais expliquer seul, tant bien que mal, l'impression d'ensemble que m'ont laissée mes visites aux deux expositions. Elle a été d'autant plus vive, que depuis quatre ou cinq ans je n'avais plus vu le Salon : j'ai donc été frappé, plus directement peut-être que ceux qui assistent chaque année à cette fête de l'art français, des énormes progrès accomplis. Peut-être aussi, il faut bien le dire, le schisme que les amis de la concorde ont déploré a-t-il eu, entre autres résultats, celui de faciliter la tâche du critique et, si je puis m'exprimer ainsi, d'éclairer le mouvement. Dans l'ancien Salon, le nombre excessif des toiles, dont beaucoup, — et pas toujours parmi les plus mauvaises, — étaient mal placées, empêchait de tirer de leur examen aucune conclusion : ainsi des œuvres souvent distinguées passaient inaperçues, disparaissaient dans une teinte générale de médiocrité. C'est encore là l'inconvénient du Salon des Champs-Élysées. Mais au Champ-de-Mars, un choix qui n'a peut-être pas été toujours exempt de parti pris, et qui d'autre part a dû de temps en temps plier sa sévérité sous des considérations étrangères, — comment expliquerait-on sans cela la présence, en bonne place, d'un tableau comme le *Marchandise barbaresque*, de M. Delort? — un choix quelquefois discutable, mais en somme très judicieux, a groupé un nombre relativement restreint d'œuvres qui dégagent des tendances à peu près communes, parmi lesquelles il y en a bien peu qui n'offrent pas un véritable intérêt, et quelques-unes qui ont certainement des chances de faire époque.

Il y a cinq ans, — s'il m'est permis de me reporter à mes derniers souvenirs artistiques, — deux écoles principales se disputaient l'attention publique : d'abord, l'*École*, c'est-à-dire la tradition, la tradition qui s'est bien si l'on veut déformée en passant de David à Ingres et Delacroix, et d'Ingres et Delacroix à M. J.-P. Laurens, mais qui, en somme, est toujours à peu près la même. L'*École* place au sommet de l'art la grande composition historique et décorative, très arrangée, très savante, pleine d'académies et de reconstitutions archéologiques; elle cherche l'effet dans l'abondance des détails, dans le luxe des couleurs vives, dans la variété des mouvements; elle s'inquiète peu de la vraisemblance de ses compositions, d'où elle bannit, par principe, toute simplicité; elle croit avoir dit son dernier mot

lorsqu'elle a enchevêtré une foule de corps, dans des poses plus ou moins étranges, sous des prétextes empruntés aux histoires ancienne ou sacrée, et d'ailleurs quelconques. Un peintre qui est entré dans la vie muni de son prix de Rome ne saurait débuter autrement que par quelque grande composition dans ce style respecté : il n'y a pas bien longtemps qu'il en était de même en littérature, et qu'aucun Rubempré ne serait arrivé de sa province sans apporter dans sa valise une tragédie en cinq actes. La tragédie et la grande composition historique, en effet, sont des produits absolument similaires. Pourquoi donc la première a-t-elle disparu tandis que la seconde s'obstine à subsister? Car, comme cela se voit, et à l'œil nu, elle subsiste encore : elle a même fait des progrès : M. Rochegrosse, dit-on, a battu Paul Véronèse de quelques mètres carrés. — Il y a cinq ans, les seuls rivaux sérieux de l'École étaient les réalistes, disciples de Courbet ou même aussi de Manet. L'air vibrait encore des batailles engagées autour de l'*Olympia*, du *Bon bock*, de l'*Enterrement d'Ornans;* sur l'influence de ces toiles venait se greffer l'influence littéraire du naturalisme aussi triomphant. Il y avait une abondance extraordinaire de Nana et de Gervaise. Les jeunes, les révolutionnaires, les hardis, opposaient aux « grandes machines » de la vieille tradition « les grandes machines » de la nouvelle, lesquelles consistaient essentiellement à revêtir les modèles de bourgerons ou de blouses, à leur enluminer la trogne, à leur fleurir le nez, ou bien à donner des mines de courtisanes modernes aux personnes qu'on représentait dans le costume habituel des nymphes, en plaçant à côté d'elles, pour que nul n'en ignore, des costumes évidemment contemporains : ce qui semblait aux honnêtes gens le comble de l'impudeur. Puvis de Chavannes était encore presque un isolé; on remarquait à peine Besnard, Carrière ou Cazin, qui commençaient seulement d'ailleurs à affirmer leur puissante originalité; on parlait tout bas, en se signant, des absents, de Degas et de Claude Monet.

Nous sommes en un temps où les idées vont vite, et cinq années ont suffi pour changer du tout au tout cette situation.

A vrai dire, comme nous l'avons déjà vu, l'École subsiste, avec ses traditions puissamment enracinées au cœur des peintres, où d'ailleurs elles sont entretenues par de savants calculs d'intérêts : il faut bien les respecter, quand on veut arriver rapidement et sûrement au bout de la filière administrative des Beaux-Arts. Mais devant elle se dressent de nouveaux adversaires, dont les attaques sont bien plus pressées, bien plus dangereuses, bien plus précises

que celles des divers réalistes de la veille. Le réalisme, en effet, a disparu : il se réfugie dans les mairies, dont il orne les murailles de scènes électorales; ou bien, ayant perdu ses qualités grossières et violentes, il se fait gai, gentil, bonhomme, et nous présente les bonnes *Marchandes de crème et de fromage blanc*, de M. Dambourgez, qui n'ont pas l'air de songer à la fameuse symphonie du *Ventre de Paris;* ou encore il s'attendrit, il devient pleurard, sentimental, un peu niais, il se complaît avec des paysans très vieux jeu, genre Pierre Dupont, comme le vieillard de M. Galliac (*Le Glas*) qui pleurniche en écoutant les cloches et en regardant un cimetière. Nous ne trouverons guère qu'un exemple de réalisme bon teint : c'est la *Nuit*, de M. Hodler; encore l'artiste a-t-il des préoccupations symboliques dont il faut tenir compte.

Si l'on ne trouve dans les deux Salons presque plus de traces de l'influence de Courbet, on en peut relever d'autres, plus significatives et qui sont déjà plus fécondes : Puvis de Chavannes, Degas, Claude Monet, et parmi les artistes plus jeunes, Besnard, Carrière et Cazin, sont en train de créer une école nouvelle, dont nous voudrions indiquer sommairement les traits généraux, les traits que nous pouvons analyser de plus près en nous arrêtant devant des œuvres comme les *Portraits de Mlles D...*, ou comme celui de *M. Alphonse Daudet*.

Ce qui frappe avant tout, dans cette jeune peinture, c'est qu'elle a franchement renoncé aux artifices de composition de l'École. Plus de toiles kilométriques ; plus de *sujets*, dans le sens banal et coupable du mot. Les peintres ont compris que leur art devait laisser à l'histoire le soin de nous renseigner sur les chutes de Troie ou de Ninive, sur les grandes pages de l'histoire romaine, et qu'avec des motifs très simples, ils pouvaient cependant parcourir toute la gamme des sentiments que la peinture a mission d'exprimer ou d'éveiller. Un portrait, une figure, un paysage, ou bien une composition extrêmement simple qui, sous un prétexte quelconque, baigne la beauté des formes humaines dans la grâce d'une atmosphère vaporeuse ou de caressantes lumières, il ne leur en faut pas davantage. Et c'est là le vrai grand art, celui qui dresse des œuvres profondes et durables.

Naturellement, cette transformation dans la conception générale de l'art a pour corollaires une série de transformations dans l'exécution et dans les moyens. D'abord, la qualité décorative n'est plus recherchée que dans certains cas déterminés, lorsqu'elle est appelée par la destination même des toiles. Elle s'est d'ailleurs modifiée de la

façon la plus radicale : elle ne semble plus chercher l'effet dans la richesse des mouvements, mais dans leur simplicité; dans la complication des lignes, mais dans leur majesté; dans l'éclat des couleurs, mais dans leur harmonie. M. Puvis de Chavannes, qui a été et qu est encore le maître incontesté de la peinture décorative, est le premier moderne qui ait compris combien l'École avait fait fausse route en cherchant l'expression dans le mouvement. Toute beauté est calme : on le sait depuis le *Bois sacré.* — A la simplification des motifs a correspondu également une observation plus attentive de la nature : de là, sans doute, l'évolution qui s'accomplit dans le mode du dessin et dans le choix des couleurs. Dans la nature, il y a plus de nuances que de couleurs et il n'y a pas de lignes. Des artistes doués d'un œil particulièrement délicat ont donc travaillé à remplacer le dessin brutal des contours par le calcul savant des valeurs, en même temps qu'ils s'appliquaient à éclaircir leur palette et à rendre des nuances qu'on n'avait pas songé à employer avant eux. Au commencement, le public a protesté : mais peu à peu, l'éducation de son œil s'étant faite, il a compris que ce qui d'abord lui semblait faux n'était qu'une vérité plus exacte et plus savante.

Je ne puis m'empêcher de noter ici que ce développement de la peinture correspond trait pour trait à celui de la littérature pendant ces dernières années. Il y a cinq ou six ans, en effet, en face du romantisme, qui n'a jamais été, en somme, qu'une déformation de la tradition classique, le naturalisme seul se dressait. A vrai dire, ayant des champions d'une tout autre valeur que Courbet et Manet, le naturalisme littéraire a eu plus de retentissement et plus de durée; mais, malgré le talent de ses propagateurs, il ne répondait qu'à quelques-uns des besoins de l'intelligence et de la conscience des écrivains. Attaqué par les psychologues, qui lui reprochent justement de négliger les caractères sous prétexte de peindre les mœurs, il voit encore s'élever contre lui les symbolistes et les décadents, c'est-à-dire des chercheurs, qui n'ont pas encore leur Besnard ni leur Carrière, qui n'ont pas encore trouvé leur formule, mais qui la pressentent et qui l'annoncent. Grâce encore à d'autres influences qu'il serait trop long de déterminer ici, la littérature tend à se transformer dans un sens toujours plus idéaliste, s'il est permis d'employer un vieux mot qui n'est pas très exact, mais qu'au moins tout le monde comprend à peu près; et l'on voit surgir une école nouvelle, également distante du romantisme et du naturalisme, tout comme la nouvelle école de peinture s'est écartée à la fois de la tradition académique et du réalisme. Le spectacle

est curieux et rempli de promesses. Et parfois il me semble que ces quatre vers du poète Verlaine :

> ... Car nous voulons la nuance encor,
> Pas la couleur, rien que la nuance :
> La nuance seule fiance
> Le rêve au rêve et la flûte au cor...

Parfois, dis-je, il me semble que ces quatre vers sont le signe d'une transformation plus complète de l'art, d'une séparation plus profonde et plus radicale entre celui de la veille et celui du lendemain, que ne le fut à son heure la creuse et tonitruante préface de *Cromwell*.

Faut-il s'étonner qu'une telle révolution ne s'accomplisse pas sans certains excès? Ce n'est pas impunément que toute une génération ne songe qu'à

> Plonger dans l'Infini pour trouver du nouveau.

L'Infini a ses vertiges, le nouveau a ses périls; et le plus grand danger auquel nous exposent toutes ces recherches, c'est de tomber dans la recherche. On aime à croire que la variété des formules d'art est très grande. Pourtant, si grande qu'elle soit, elle a des limites; surtout, elle ne peut pas être épuisée en un petit nombre d'années, et il faut reconnaître que la soif de nouveau qui dévore nos jeunes artistes ressemble quelquefois à de la fièvre. De même que les poètes symbolistes s'égarent avec trop de plaisir dans des labyrinthes obscurs et se figurent volontiers, avec une excessive complaisance pour eux-mêmes, que l'hermétisme suffit à sauver de la banalité, de même certains groupes d'indépendants sont trop disposés à confondre l'excentricité avec l'originalité. Ils sont d'ailleurs excusables, car la démarcation est incertaine : lorsque les impressionnistes débutaient avec toutes les exagérations de la jeunesse, pouvait-on prévoir qu'il sortirait d'eux un art aussi parfait que celui d'un Claude Monet? De même, qui oserait affirmer aujourd'hui que les étrangetés du « pointillé », par exemple, n'aboutiront pas à quelques trouvailles? Le malheur, c'est que les nouveaux venus débutent toujours en excommuniant le passé et en proclamant qu'eux seuls apportent toute la vérité; s'ils étaient plus tolérants pour leurs aînés, ceux-ci les comprendraient plus vite. Et eux, qui ont rompu avec toute foi absolue, devraient savoir qu'il n'y a pas plus une seule formule d'art qu'il n'y a une seule forme de beauté. Mais peut-être cet exclusivisme des

jeunes gens, qui trouble les « hommes arrivés » et offusque les esprits critiques, est-il une condition de progrès.

Notez, je vous prie, qu'aînés et cadets, maîtres de la veille et maîtres du lendemain, sont également remplis de talent. Le talent court les rues. Jamais, je crois, on ne l'a dépensé avec une pareille prodigalité. On dirait que la génération actuelle en possède une mine inépuisable, que chacun sait comment il faut fouiller. La technique de l'art n'a plus de secrets pour personne. J'ai souvent pensé que Racine ou la Fontaine étaient des ignorants, comparés au moindre des poètes de la *Revue indépendante* ou du *Mercure de France*, et je pense que pareillement les derniers de nos peintres pourraient fournir sur leur « métier » des renseignements précieux à Raphaël ou à Rembrandt. On n'ignore plus rien de ce qui s'apprend; — et le mystère de l'Art n'en n'est que plus profond!

C'est pourquoi la discussion ne doit pas rouler sur les qualités techniques des œuvres qui s'imposent à notre attention, car ce n'est pas pour des raisons techniques que M. Tournès, par exemple, ou M. Armand Berton, ne sont pas des Carrière. Ils sont aussi habiles, ils emploient les mêmes procédés, je crois même que le premier qui les ait employés, c'est M. Tournès. Si M. Carrière les dépasse, c'est parce qu'il n'est pas seulement un parfait ouvrier, maître de ses outils, mais un poète, une âme meublée de vie intérieure qui se manifeste et rayonne à travers son œuvre. De même, si M. Besnard est supérieur à ceux qui l'imitent — et il y en a beaucoup depuis quelque temps — ce n'est pas parce qu'il sait mieux mélanger ses couleurs ou manier ses brosses : c'est parce qu'il a dans l'œil et dans l'âme un mystérieux « quelque chose » qui est à lui, bien à lui, rien qu'à lui. Aussi, on aura beau prendre les gris de M. Carrière et les violets de M. Besnard — et l'on ne s'en fait pas faute, — les deux jeunes maîtres continueront à s'imposer de par la force de leur personnalité, et ce qui paraît naturel chez eux ne semblera qu'artifice chez leurs imitateurs.

C'est que, plus le « métier » se perfectionne, plus il devient difficile à un artiste de se manifester et de s'affirmer librement. Il se trouve gêné par l'universelle maîtrise; il a pour rivaux tous ceux dont la technique est égale à la sienne; il a d'autant plus de peine à trouver sa voie personnelle qu'il est sollicité par des exemples plus sympathiques, par des chemins plus séduisants et plus fleuris. Dans ces conditions, le problème qui se pose à la critique d'art est comme celui qui se pose à la critique littéraire : un problème de psychologie plutôt que d'esthétique. Une fois pour toutes, il faut renoncer à louer

ou à blâmer, fût-ce avec d'excellents arguments à l'appui, la *facture* d'une œuvre, pour s'occuper avant tout de sa *signification;* au lieu de la mesurer à un idéal plus ou moins fixe, établi d'après des modèles ou d'après des règles abstraites, il faut chercher dans quelles relations elle se trouve avec l'âme de son auteur. Tout le monde étant à peu près également habile, tous les artistes ayant à peu près un égal talent, et ceux qui en sont dépourvus sachant d'ailleurs y suppléer par de merveilleux trompe-l'œil, ceux-là seuls sont maintenant dignes d'attention qui sont d'essence supérieure aux autres. Une fois qu'il n'a plus été permis de ne pas savoir écrire, on a réclamé l'orthographe; on commence à demander le style, et, quand le style sera aussi commun que l'orthographe, force sera de se préoccuper de la pensée et du sentiment. En art, nous en sommes à peu près là.

Dans les observations qui vont suivre, on s'intéressera donc au sentiment plus qu'aux moyens par lesquels il se traduit, à l'âme plus qu'à la forme; et l'on a le plus vif regret d'avoir dû, pour répondre aux exigences de l'actualité, les formuler avec une hâte que l'ouverture tardive du Salon du Champ-de-Mars a encore pressée.

II

LES CHAMPS-ÉLYSÉES

— Naturellement, me dit mon ami Saurel lorsque nous entrâmes ensemble au Salon des Champs-Élysées, vous allez regarder d'abord les « grandes machines »?...

— Naturellement, répondis-je.

— Plus un tableau a d'arpents...

Je l'interrompis :

— Plus il a exigé de temps et d'efforts du peintre... N'est-ce pas vous-même qui blâmiez l'autre jour la légèreté avec laquelle nous parlons de toiles qui représentent parfois un travail de plusieurs années?... Ces arpents de peinture, comme vous dites, ce sont de grands morceaux de la vie de leur sauteurs. Ils n'en sont peut-être pas meilleurs pour cela, c'est vrai, mais ils s'imposent avant les autres, quand ce ne serait que par l'énergie et la persévérance dont ils témoignent. Donc, regardons-les d'abord, et nous chercherons ensuite les perles qui se cachent dans les petites salles.

— Commençons donc par la *Voûte d'Acier*, comme tout le monde. Il paraît que c'est le clou du Salon. Voyons, parlez, dites ce que vous en pensez, si vous en pensez quelque chose... Moi, je n'aime pas ça, je ne vous en dirai rien...

Et de fait, Saurel m'écouta d'une oreille distraite, en regardant autre chose. Je lui expliquai que ce tableau ne me plaisait guère non plus. Une aussi vaste toile, en effet, doit avoir avant tout un certain caractère décoratif, qui manque à la nouvelle œuvre de M. J.-P. Laurens : rien de moins pittoresque que la lignée des échevins tous en noir et croisant tous, dans un geste inévitablement monotone, leurs épées au-dessus de leurs têtes; les deux figures centrales, celle de Louis XVI et celle de Bailly, toutes deux de profil, sont ternes aussi, et ternes encore le groupe des gentilshommes, malgré leurs habits de cour, et les gardes à cheval, et le fond du décor, ces fenêtres que remplissent de pâles figures. Mais ce qui me frappe plus encore peut-être que l'insuffisance de l'exécution, c'est l'insignifiance du sujet.

Saurel bondit, quand je hasardai cette observation...

— Incorrigible! s'écria-t-il, littérateur impénitent!... Le sujet, toujours le sujet!... Est-ce que ça existe, le sujet?... La *Ronde de Nuit*, le *Banquet des Arquebusiers*, tous les chefs-d'œuvre de Rembrandt, de Franz Hals, de Velasquez, sont-ce des sujets, peut-être? Allez-vous-en pleurer avec M. Poirier, dont vous mériteriez d'être le gendre, sur les bons sentiments des chiens de Terre-Neuve, et laissez les peintres à leur peinture.

Je me défendis de mon mieux.

— Vous confondez, lui dis-je, deux choses qui se ressemblent sans être pareilles : le sujet et l'anecdote. J'ai aussi peu d'estime que vous, et je crois vous l'avoir déjà dit, pour la peinture anecdotique, pour les tableaux qui semblent raconter des histoires que les bonnes gens cherchent à deviner. Mais le tableau de M. J.-P. Laurens est précisément de ceux-là. C'est la colossale illustration d'une toute petite anecdote, et c'est là ce qui me fâche. Comment! voilà un artiste qui a voulu nous transporter dans cette grandiose époque de la Révolution et la ressusciter sous nos yeux, par la magie des formes et des couleurs. Au lieu de s'inspirer de ses grandes pages, il a été chercher dans les Mémoires de Bailly le récit d'un petit fait de nulle importance, d'une scène hypocrite de feinte réconciliation entre le roi et les représentants du peuple, d'une cérémonie qui eut peut-être à son heure un certain apparat, mais que n'a consacrée aucune

solennité, aucun prestige. Comment voulez-vous donc qu'il en tire un chef-d'œuvre? Il a été séduit, je crois, par les mots : « Voûte d'acier », qui font d'ailleurs la plus claire fortune de son tableau. Quant au fait en lui-même, il pourrait fournir un motif d'illustration à une histoire populaire de la Révolution où il y aurait beaucoup d'images, mais non pas à une composition kilométrique, à un de ces tableaux qu'on fait pour léguer son nom à la postérité.

— Il y a peut-être là quelque chose de vrai, dit Saurel; cela n'empêche pas que vous auriez tort si le tableau de M. Laurens était meilleur. D'ailleurs, si le sujet avait une telle importance, il suffirait à soutenir les artistes. Eh bien! la *Fin de Babylone*, la *Mort de Sardanapale*, la *Fin de l'Épopée*, voilà des sujets importants, n'est-ce pas? suggestifs, comme vous dites, assez vastes pour justifier l'emploi de beaucoup de toile et de beaucoup de couleur... Allons voir ce qu'en ont tiré MM. Rouffet, Chalon et Rochegrosse... La *Fin de l'Épopée*, d'abord, qu'en dites-vous?... L'effondrement de la brigade Dubois croulant dans un ravin, et symbolisant l'effondrement de la puissance impériale, c'est important, c'est magnifique... Et pourtant, allez-vous défendre cet inextricable enchevêtrement d'hommes et de chevaux, les yeux démesurés de ces cuirassiers, l'impardonnable sottise de celui-ci, là, au premier plan, qui retient son cheval juste au moment de franchir le fossé?...

— Non certes, je ne défendrai rien de tout cela, quoique pourtant le second plan ne me semble pas dépourvu d'intérêt, et qu'entre autres, ce général qui se retourne pour commander halte soit d'un beau mouvement. Mais je ne puis m'empêcher de croire que, là encore, l'erreur maîtresse est dans la conception...

— Alors, toujours?...

— Presque... Ouvrez le catalogue, et lisez le fragment du *Waterloo* de Victor Hugo dont M. Rouffet s'est inspiré... « C'étaient des hommes *géants* sur des chevaux *colosses*... Le ravin était là, béant, à pic sous les pieds des chevaux... les chevaux se dressaient, se rejetaient en arrière, tombaient sur la croupe, glissaient les quatre pieds en l'air, pilant et bouleversant les cavaliers... Presque un tiers de la brigade Dubois croula dans cet *abîme*... »

— Eh bien! n'est-ce pas très beau?...

— Très beau... Mais quelle emphase, quelle confusion, quel grossissement hors nature!... Les hommes *géants*, les chevaux *colosses*, le ravin qui devient un *abîme*... Un abîme dans les plaines de Waterloo!... Peut-être que si M. Rouffet avait essayé à interpréter

l'épisode en question d'une façon personnelle, après s'être entouré des documents nécessaires, il aurait réussi; mais au lieu de chercher son impression en lui-même, il l'a été chercher dans un livre : non pas dans le récit d'un historien, mais dans celui d'un poète, qui ne le rapporte qu'en le déformant, qui en impose, en quelque sorte, la vision qu'il en a eue... Le mal doit venir de là... La peinture et la littérature sont deux domaines différents : elles ne peuvent guère s'entr'aider. Il faut qu'un peintre prenne la peine de chercher dans son propre fond ses impressions et ses visions... Il faut qu'il se garde bien de vouloir refaire ce qu'un poète a déjà fait... Que diriez-vous de l'écrivain qui ferait un roman d'après un tableau?...

— Je croyais que vous professiez ma grande admiration pour un certain Rossetti, qui cependant, sauf erreur, était peintre et poète, et auquel même il arriva de tirer d'un même sujet une toile et un poème...

— Mais le sujet, il le tirait de lui-même... Et tout ce que je veux dire, c'est que penser en soi, en soi seul, est la première condition pour faire une œuvre sincère et durable... Si Victor Hugo avait été peintre, il aurait peut-être fait, il aurait en tout cas pu faire une belle composition sur cet épisode qu'il a décrit avec son habituelle virtuosité. Mais un autre que lui, pour nous émouvoir en peignant le même épisode, aurait dû oublier la description lue dans *Waterloo* et s'en faire sa vision propre. Or, ce n'est pas le cas ici : ce qui le prouve, c'est que M. Rouffet a pris au grand sérieux les hommes géants, les chevaux colosses et le ravin qui devint un abîme...

— Vous cherchez midi à quatorze heures... Ce sont de mauvaises habitudes de romancier psychologue... Voyons comment vous allez expliquer la *Mort de Sardanapale*?...

— Là, je l'avoue, je suis embarrassé... M. Chalon a traité assez librement son sujet, qui me paraît plus qu'aucun autre de nature à tenter un peintre à grande imagination. Seulement, M. Chalon est-il un homme de grande imagination? Voilà ce dont je doute un peu. Il y a une fâcheuse monotonie dans ses figures de femmes, que la terreur et la douleur — car le bûcher brûle déjà, quoiqu'il fasse peu de fumée — devraient tordre et convulser. C'était même là, aurais-je cru, le danger du sujet. Mais non : leurs mouvements sont doux, élégants, harmonieux comme leurs formes, les traits de leurs visages bougent à peine...

— Et puis leurs types sont un peu trop Parisiens, pour des Assyriennes : elles restent ce qu'elles sont, des modèles.

— En revanche, admirez-vous comme moi l'héroïque impassibilité du garde résigné, qui, les mains crispées sur sa pique, attend la mort sans un geste ?

— Oui, oui, il est assez bien peint.

— Et c'est la seule figure réellement expressive du tableau... Et la façon sobre, puissante, austère, dont l'expression est obtenue, me plaît infiniment... Il me semble que M. Chalon s'est trompé en choisissant un sujet trop vaste et surtout trop compliqué pour son talent : neuf cents femmes, des danseuses, des gardes, des musiciennes, et tous les trésors de l'Orient, c'est beaucoup. Pour agencer tout cela, il faut un instinct décoratif qui ne me paraît point compatible avec les qualités de l'artiste qui a su dresser et animer cette figure de garde, qui en a fait le centre de sa composition, et qui a réussi à la rendre, sans recourir aux ressources du mouvement, si calme et pourtant si douloureuse, si héroïque et si résignée...

— Vous vous emballez un peu trop, mon cher, et sans plus penser à la peinture, dès que vous trouvez quelque chose qui rentre dans vos cordes. Si je vous laissais continuer, vous me diriez qu'il n'y a pas dans la *Fin de Babylone* un seul morceau qui vaille celui-là. Et, sachez-le, vous vous tromperiez grandement : la femme étendue avec une guirlande de roses, et d'ailleurs tout le groupe qui l'entoure, voilà de la peinture, de la vraie peinture, de la peinture de peintre, enfin !... Et la nature morte...

— ... Oh ! je vous en prie, ne parlons pas de ce homard, de ce pâté de foie gras, de ce demi-pastèque, de ces raisins, de cette victuaille qui me gâte tout le coin du tableau qu'elle accapare... Ce serait peut-être très beau ailleurs ; mais vous reconnaîtrez que ces comestibles n'ont pas l'importance que l'artiste leur a donnée...

— Bah ! Ils sont superbes de couleur, ils jettent des notes éclatantes et superbes dans cette éblouissante symphonie, ils ont mille raisons d'être, puisqu'ils tirent les yeux, les caressent, les reposent... Et vous ne direz pas, j'espère, que M. Rochegrosse a choisi un sujet disproportionné à son talent ou qu'il manque de sens décoratif !... Il en a trop plutôt, je trouve ; il abuse de l'architecture, des draperies, des bêtes fantastiques, des réminiscences des salles Dieulafoy, des étoffes superbement riches, magnifiquement chatoyantes... Et avec quelle justesse, avec quel éclat, il esquisse ses Perses arrivant dans les fonds bleus du dernier plan !... Ils bougent, ils remuent, ils s'agitent, ils triomphent... Le taquinerez-vous sur l'expression de ses personnages ? Vous vouliez de la terreur, il y a un instant ; eh bien,

vous en avez, cette fois, dans le geste éperdu de la femme qui se dresse, les bras au ciel, avec un cri d'effroi qu'on croit entendre...

— C'est vous à votre tour qui vous emballez, mon ami... J'admire avec vous la beauté des premiers plans, et comme à vous, cette femme enguirlandée me paraît un morceau magistral. J'admire — quoique avec plus de réserves — le sens décoratif que vous louez : je le trouve presque excessif. Je sais gré à l'artiste d'avoir plongé la plupart de ses personnages dans le sommeil de l'ivresse, ce qui lui a permis, sans sortir de la vraisemblance, de choisir des poses harmonieuses et d'éviter

... le mouvement qui déplace la ligne.

Mais c'est précisément cette figure dont vous admirez le geste qui m'inquiète : son geste, c'est toute son expression. Elle n'en a pas d'autre. Et l'artiste y comptait tellement, qu'il a cru pouvoir se dispenser de la dessiner et lui donner une couleur inadmissible.

— Qu'est-ce que ça fait, je vous en supplie, dans un ensemble aussi vaste et aussi saisissant?...

— Oh! cela n'a pas d'importance en soi, je vous l'accorde. Mais cela me paraît révéler... comment dirai-je?... une certaine *extériorité* qui paralyse mon admiration... Des formes, des couleurs, M. Rochegrosse en a plein les yeux... Mais que voulez-vous? cela ne me suffit pas encore. Il me faut autre chose, quelque chose de plus, le je ne sais quoi qui est l'*âme* de l'artiste, et dont cette femme si brutalement affolée me trahit l'absence...

— Si vous n'avez pas d'autre reproche à faire à Rochegrosse...

— J'en ai encore un, qui va me permettre de revenir sur la *Mort de Sardanapale*, car il y a une certaine analogie entre les compositions de M. Rochegrosse et de M. Chalon...

— Non point dans les procédés, certes...

— Non, mais dans l'effet produit. Eh bien! les deux artistes ont fait la même faute, s'il m'est permis de parler ainsi, et c'est toujours une faute de composition. L'un voulait nous représenter la *Mort de Sardanapale*, et il a attiré toute notre attention sur la figure d'un garde; l'autre voulait nous représenter la *Fin de Babylone*, et il a fait porter le principal intérêt de son tableau sur quatre ou cinq femmes nues. Or, il me semble que, dans l'un et l'autre cas, le personnage central de la composition devait être celui des rois Sardanapale et Balthazar, qui auraient pu, qui auraient dû prendre une valeur symbolique, incarner et représenter la catastrophe suprême,

dont ils ont été chacun le premier auteur à la fois et la plus illustre victime. Un peintre réfléchi, j'allais dire un peintre spiritualiste, l'aurait deviné d'instinct, et ne se serait laissé détourner de ce premier souci ni par celui de peindre une belle figure douloureuse, ni par celui de représenter de belles formes humaines, quelque magnifiques qu'elles soient. Dans le tableau de M. Rochegrosse, la tranche de pastèque dont nous parlions tout à l'heure, a plus d'importance que Balthazar, quoique le geste avec lequel il se lève sur son trône exprime une surprise évidemment désagréable. Eh bien! que voulez-vous? cela me froisse. Je ne vois plus l'unité, l'harmonie de la composition, et, je l'avoue, cette unité m'est indispensable. Sans que les artistes ni les spectateurs s'en doutent, c'est elle qui fait la haute valeur d'une œuvre, c'est elle qui en fait le succès, — non pas le succès d'une heure, au Salon, mais le succès durable, dans un musée. Et si je regrette vivement que M. Rochegrosse surtout s'en soit écarté, c'est à cause de l'immense effort que représente sa *Fin de Babylone*, et à cause des extraordinaires qualités d'exécution qu'il y a dans cette vaste toile. Je voudrais pouvoir admirer sans réserves, je ne puis pas, et je suis désolé de savoir pourquoi.

— Voilà ce que c'est que d'être trop conscient... Vous ne serez content que devant de la peinture tout à fait littéraire... Cherchons donc votre affaire... Ce ne serait pas par hasard la *Toilette de la mariée*, de M. Makowski?...

— Non, certes. Je n'ai jamais eu beaucoup de tendresse pour Mackart; et si la *Toilette de la mariée* m'attirait un instant par la gaieté des couleurs, le pittoresque des costumes, le charme des figures, par je ne sais quel aspect général d'Orient encore barbare qui flatte nos goûts d'exotisme, je résisterais à mon entraînement, à cause de la *Bacchanale*, où éclatent les défauts du genre. Arrêtons-nous plutôt devant *Chacun sa chimère*, de M. Henri Martin.

— Du symbolisme, alors!... Moi, vous savez, cela me laisse froid, toute cette philosophie!... J'y vois un joli morceau, le groupe de la Luxure, l'homme aux mains enchaînées de fleurs qui marche courbé par cette bacchante enguirlandée... Si les autres parties de la composition valaient celle-là!... Vous, c'est de la littérature, c'est du Baudelaire, il ne vous en faut pas davantage... Mais comment allez-vous concilier vos éloges avec ce que vous me disiez tout à l'heure de Rouffet? Ou bien trouvez-vous que M. Martin s'est aussi trompé en empruntant son sujet à votre poète de prédilection?

— Certainement pas, et j'ai même la prétention de ne pas me

contredire. Le petit poème en prose que vous connaissez, qui offre dans sa brièveté une image si saisissante de la douleur humaine, peut très bien fournir un sujet à un peintre, à condition toutefois que le peintre qui veut s'en inspirer prenne la peine de le *repenser*, et d'en adapter sa conception personnelle aux exigences de son tempérament et aux procédés de son art. M. Martin l'a essayé, non sans puissance. J'admire son paysage, par exemple, ce paysage vide, désert, désolé, qui est bien à lui, qu'il a su exprimer à sa manière par les couleurs, comme Baudelaire l'avait exprimé par ces mots : « Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés... » J'admire encore le mouvement : ce cortège dégage une impression de fatigue, d'accablement, d'effort monotone et machinal, qui ne manque pas de grandeur, quoique le peintre n'ait pas trouvé d'équivalent à ces paroles du poète. « Tous ces visages, fatigués et sérieux, ne témoignaient d'aucun désespoir; sous la coupole splénétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que le ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours... » Mais Baudelaire avait décrit tout le groupe en une seule phrase : « Chacun d'eux portait sur son dos une énorme chimère... » Et l'artiste, cessant d'être soutenu, ayant à trouver en lui-même les détails de sa composition, forcé, pour le plaisir des yeux, de varier ses physionomies et ses chimères, a manqué d'imagination. Il a voulu parcourir la gamme des passions, de l'amour de la gloire à la folie, de la paternité à l'orgueil, de l'extase à la luxure; et il n'a trouvé pour les traduire que des symboles assez puérils. Exprimer l'ambition par un jeune homme qui porte une petite statue de la Victoire, a vanité par un paon, l'angoisse par un animal fantastique, etc., vous reconnaîtrez avec moi que c'est un peu trop élémentaire. Il aurait fallu trouver autre chose et mieux.

— Vous êtes difficile, et moi, je n'en demande pas si long. Néanmoins, je commence à comprendre ce que vous entendez par la composition, quoique je ne sois pas disposé à y attacher autant d'importance que vous. L'essentiel me paraît toujours l'exécution, dont vous ne dites jamais rien, et pour cause : tout malin qu'il peut être, un littérateur ne saurait analyser cette partie capitale du travail d'un peintre, et ce que j'aime en vous, c'est que vous avez au moins la bonne foi de l'avouer. Restons donc au point de vue où vous vous êtes placé, et conduisez-moi enfin devant les œuvres qui vous ont

plu, en m'expliquant pourquoi elles vous plaisent. Y en a-t-il quelques-unes au moins, parmi ces kilomètres de peinture qui font bien mal à la tête ?...

— Il y en a quelques-unes, mon ami. Sans parler de quelques portraits et de quelques paysages que nous regarderons ensuite, il y a trois compositions qui m'ont fait extrêmement plaisir : et mon choix vous étonnera peut-être, parce que, comme vous le verrez, il ne s'agit pas précisément de toiles *à sujets*. Quoique vous en puissiez croire, je n'ai pas plus de goût que vous pour la peinture qui « fait penser ». C'est tout au plus si je lui demande de « faire rêver... » Nous nous expliquerons mieux sur ce sujet devant les Cazin, les Besnard, les Carrière.

Et là-dessus, je conduisis mon ami Saurel devant les *Saintes Maries*, de M. Gervais, le *Printemps* et la *Vierge enfant ayant vision de la croix*, de M. Kowalski : trois œuvres signés de deux noms nouveaux, car, quoique M. Kowalski ait obtenu l'an dernier une mention, sa toile n'avait pas été particulièrement remarquée.

Les trois Saintes, Marie mère de Jésus, Marie sœur de Lazare et Marie-Madeleine, jetées dans un bateau désemparé, abordent miraculeusement en Provence, parmi des marais ; le paysage est tranquille et baigné d'une lumière éclatante ; l'approche de l'esquif, qui rase les roseaux, a fait enfuir un vol de flamands roses. Une des Saintes descend du bateau ; une autre s'est agenouillée et prie ; la troisième, vue de profil, observe l'horizon inconnu qui l'entoure. Le sujet est emprunté à l'une de ces nombreuses légendes que l'imagination du moyen âge avait brodées sur les compagnons de Jésus, et n'a, en lui-même, qu'une mince valeur poétique. L'intérêt qu'il peut dégager tient donc tout entier au sentiment qu'y a su mettre l'artiste. Mais Saurel, après l'avoir contemplé un instant, fit une légère grimace :

— Hum ! fit-il, cela sent bien l'atelier : les attitudes sont des poses, elles ont été cherchées avec des modèles, qui sont restés immobiles et ankylosés devant le peintre... Il leur a prêté quelque souplesse, je le veux bien, mais pas assez pour qu'on ne sente pas l'art et l'arrangement. Or, vous qui cherchez le sentiment, où le trouvez-vous sans la naïveté ?...

— Vous avez peut-être raison... Mais en face d'une œuvre d'art, nos impressions ont parfois des origines assez complexes, et nous ne sommes pas toujours d'une rigoureuse conséquence dans nos admirations ou dans nos sympathies. Vous ne voyez là que des modèles. Soit. Mais vous reconnaîtrez qu'il ont été choisis avec un goût très

sûr. Leurs attitudes vous semblent convenues et cherchées, mettons. Mais si c'est de l'arrangement, je trouve cet arrangement charmant. Si seulement la peinture de M. Gervais était un peu plus caressante, un peu plus enveloppante, un peu plus molle, si elle n'avait pas des duretés de lignes, de couleurs, d'arêtes qui en atténuent l'impression en la voulant trop nette et trop précise! Toute la rêverie, tout le sentiment sont dans les gestes ; malgré la grâce touchante de la Sainte agenouillée, ce n'est point assez pour me satisfaire entièrement.

— Moi, dit Saurel avec un peu d'ironie, ce tableau m'intéresse, parce qu'il inaugure un genre nouveau : le nu sacré... Remarquez que, jusqu'à présent, il n'existait guère, sauf pour les martyrs et la Madeleine... En somme, une de ces trois personnes est la Vierge elle-même : qui donc a osé la représenter autrement que long voilée?... Maintenant, on va la traiter comme une simple Vénus : c'est toute une révolution, savez-vous?... Et cette révolution me paraît correspondre assez au néo-mysticisme, curieusement irrévérencieux, que les jeunes littérateurs mettent à la mode... La piété sans la foi, comme dit M. Jules Lemaître. A coup sûr, il n'y a pas beaucoup de foi, dans le tableau de M. Gervais, et je ne suis pas bien sûr qu'il y ait de la piété...

— Certainement, il y en a, — et voici que vous me faites comprendre pourquoi ce tableau me plaît... N'est-ce pas la piété seule qui peut ainsi dégager de trois nudités une impression très chaste et très pure? Vous allez sourire, mon cher, mais laissez-moi vous dire que c'est la piété qui fait la grâce... C'est elle qui met dans nos âmes la poésie que nous pouvons ensuite quelquefois répandre sur les choses, qui par elles-mêmes sont inertes et muettes. Un corps peut être *beau*, s'il réalise certaines règles plastiques que des gens patients et pédants on pu déterminer. Lorsqu'il n'est pas seulement beau, lorsqu'il est, comme ici, revêtu de quelque qualité morale, lorsqu'il est chaste, lorsqu'il est pur, — c'est que l'âme du peintre a guidé sa main. Qu'importent alors, je vous le demande, les imperfections que nous avons relevées? Une autre fois, il fera mieux : car il peut mieux faire, puisqu'il a la force intérieure qui donne un sens aux lignes et aux couleurs...

— Fasse l'avenir que vous ayez raison, mon ami... Mais vous êtes bien dans le bleu... Moi, je me méfie de votre pseudo-spiritualisme, comme je me méfie du néo-mysticisme de M. Gervais. Qu'un peintre dessine et peigne bien, voilà tout ce qu'il faut lui demander. Quant aux pédants dont vous parlez, leurs règles plastiques ont par-

faitement leur raison d'être. Il est facile de plaisanter sur les archéologues qui, comme Winckelmann, se donnent beaucoup de peine pour mesurer le nez des Aphrodites et des Héras. Mais ces plaisanteries ne prouvent rien : pourquoi donc la beauté n'aurait-elle pas ses lois, comme tout le reste? et ces lois, pourquoi ne les chercherait-on pas? Ceux qui se sont contentés de les appliquer, tout simplement, sont encore les vrais maîtres...

— Vous oubliez une chose, mon ami : la beauté est subjective; par conséquent, ses règles changent avec les pays et la couleur de leurs habitants, avec les époques et la notion que chaque siècle s'en fait. Aussi, la beauté plastique a-t-elle perdu pour nous presque toute l'importance que lui prêtaient les anciens : nous la remplaçons par l'expression; vous-mêmes, vous m'avez appris qu'on ne dessine plus avec des lignes, mais bien avec des valeurs. N'est-ce pas significatif?... Mais n'allons pas trop loin : nous aurons à reprendre ce thème au Champ-de-Mars, à propos des Besnard et des Carrière... Voyons, que dites-vous de ce délicieux *Printemps*?

Tout en devisant, en effet, nous étions arrivés devant la charmante composition de M. Kowalski : trois jeunes filles, très jeunes, blanc vêtues, leurs bras encore frêles de fillettes sortant de leurs manches courtes, cueillant des fleurs dans une prairie aussi jeune qu'elles, une prairie touffue et claire, où, parmi les fleurs jaunes ou bleues qui émaillent les jeunes herbes, domine le blanc virginal des marguerites.

— Ah! cela, c'est vraiment charmant! s'écria Saurel. Et c'est naïf, c'est absolument sincère... Plus de modèle, plus d'atelier... Nous sommes en pleine nature, savez-vous?... J'imagine que l'artiste, un jour qu'il prenait quelques études en plein air, a vu, réellement vu, une fillette se pencher comme celle-ci; la parfaite naïveté du geste lui a donné l'idée de chercher les autres; en sorte que, sans effort, en regardant et en transcrivant ce qu'il voyait, il est arrivé à cette composition parfaitement harmonieuse... Au fond, bien regarder ce qu'on voit, le sentir et le rendre sans aucun parti pris, c'est encore le bon moyen, le seul... Comment avez-vous fait pour goûter cela? Ce n'est pourtant pas de la littérature...

— Mais c'est tout plein de poésie... Et devant aucune autre toile nous ne serions mieux pour terminer notre grande querelle et nous mettre enfin d'accord sur l'importance du sujet... Vous le voyez, pas plus que vous, je ne demande au peintre, comme vous me le reprochez toujours, d'introduire dans son œuvre des qualités d'ordre litté-

raire. Chaque art a ses moyens, qui ne sont pas les mêmes : pour exprimer la poésie qu'il porte en lui, l'écrivain, quel que soit son genre, recourt aux *faits;* le peintre se sert des *formes;* et les couleurs seules ne suffiraient pas plus à celui-là que les mots seuls à celui-ci. A coup sûr, la toile de M. Kowalski n'a rien, absolument rien d'anecdotique : ce sont trois jeunes filles cueillant des fleurs, rien de plus. Ce qu'elles ont fait avant de les cueillir, pourquoi elle les cueillent, ce qu'elles pensent en les cueillant, ce qu'elles en feront ensuite, rien de tout cela ne nous intéresse. L'artiste s'en est tenu à l'unique représentation de ce qu'il voyait, comme il le voyait, c'est-à-dire avec ce qu'il y ajoutait de poésie prise en lui-même. Inconsciemment, il a éliminé ce qui aurait gâté l'harmonie de son œuvre, il a concentré les traits qui la complétaient. N'admirez-vous pas avec quel art délicat, si délicat qu'on le perçoit à peine, il a dégagé des moindres détails et de l'ensemble, l'impression de jeunesse et de fraîcheur qui accompagne toujours l'idée de printemps ? Les trois jeunes filles qu'il a choisies ne sont pas belles, dans le sens plastique du mot, elles sont à peine jolies ; mais elles sont charmantes, elles ont

... La grâce, plus belle encore que la beauté,

cette grâce même dont nous parlions tout à l'heure, cette grâce qui vient de la pureté et de la douceur de l'âme. Et surtout, elles se fondent délicieusement dans l'ensemble, elles sont des fleurs aussi, comme les marguerites qu'elles cueillent, fraîches comme l'herbe jeune, poussant comme elle dans le ciel printanier, aux souffles tièdes qui les caressent...

— Allez toujours, allez ! Cette fois, je ne vous retiens pas. Mais...

— Pas de mais, je vous en prie... N'oubliez pas que je suis critique, et laissez-moi m'abandonner une fois à la joie de louer sans réserves. Elle est d'autant plus précieuse qu'on l'a moins souvent...

— Soyez tranquille, je n'ai rien à dire contre votre *Printemps*... Mais je vois qu'on le regarde beaucoup, et cela m'inquiète un peu... Le plus grand danger d'un artiste jeune, c'est de tomber dans le procédé...

— Il n'y en a pas trace dans cette toile !...

— C'est vrai... Et c'est là ce qui fait son charme... Seulement, si elle a trop de succès, s'il y a trop de salonniers qui cèdent comme vous au plaisir de la louer sans réserves, si elle se vend cher, si on

la reproduit beaucoup, qu'est-ce qui arrivera? Que M. Kowalski, pendant plusieurs années et peut-être toute sa vie, la refera dix fois ou à perpétuité. Et au bout d'un certain temps, il cessera de la bien faire. C'est là un accident habituel, et nous en avons ici même quelques frappants exemples. Un artiste trouve sa voie et ne s'aperçoit pas qu'en s'y enfermant il en fait une impasse. Peu à peu, son style devient un procédé, il n'a plus de sensations, plus de naïveté, plus de fraîcheur, il n'a plus que des habitudes. Je ne veux pas citer les vieux maîtres auxquels je pense en vous disant cela, vous avez deviné leurs noms.

— Je ne crois pas que M. Kowalski soit exposé à ce danger. Venez voir sa seconde toile, la *Vierge enfant ayant la vision de la croix*... Vous paraît-elle de la même main?

Saurel examina attentivement la gracieuse figure, pensivement agenouillée et recueillie :

— Certainement, dit-il, l'artiste qni a fait dans la même année deux toiles aussi différentes, a de l'étoffe; pourtant, je n'ai pas de peine à le retrouver dans les deux. Il a une façon à lui de traiter ses tons, de manier la gamme des nuances, de comprendre l'attitude et de calculer l'effet d'ensemble. J'y trouve même un certain maniérisme...

— Un maniérisme charmant, sans affectation, tout moderne.

— C'est vrai, ce maniérisme est une qualité; mais il peut devenir un défaut.

— Oh! je vous en prie, tenons-nous-en à ce que nous voyons, ne nous amusons pas à escompter l'avenir des artistes. Pour ma part, je ne veux pas gâter par des prévisions qui, je l'espère bien, ne se réaliseront pas, le plaisir que me fait cette exquise composition. Car je l'aime autant que l'autre. Il n'y a pas jusqu'à l'uniformité de la couleur qui ne me ravisse. Et surtout, je me plais au sentiment particulier qu'elle dégage : c'est religieux et c'est poétique, c'est religieux... comme on peut l'être aujourd'hui, sans foi peut-être, en dehors de la tradition orthodoxe, en dehors de l'idée habituelle qu'on se fait des personnages sacrés, par rêverie, par dilettantisme. Mais, je vous le disais tout à l'heure, et il faut que je vous le répète, et j'aurai l'occasion de vous le répéter encore, ce sentiment religieux, incomplet, peut-être factice, qui souffle depuis quelques années, nous rafraîchit l'âme, rend une jeunesse à nos pensées, nous arrache au matérialisme où notre art et notre littérature ont failli sombrer. Et ici, pouvez-vous méconnaître qu'il soutient la main de l'artiste?...

— Le sentiment! toujours le sentiment!... J'ai vu tout à l'heure

une *Jeanne d'Arc*, de M. Paul Lagarde, où il y en a beaucoup, de sentiment. Et pourtant, cela ne m'a pas suffi.

— Le paysage est bien poétique, bien mystérieux...

— Oui, mais pourquoi Jeanne rappelle-t-elle d'une façon évidente celle de Bastien-Lepage?... c'est presque la même attitude, c'est en tout cas la même expression hallucinée, folle, hystérique... Pourquoi donc les peintres s'exposent-ils de gaieté de cœur à de telles comparaisons? Pourquoi s'obstinent-ils à prendre et à reprendre des thèmes épuisés? M. Kowalsky, du moins, a trouvé son motif, et sa Vierge enfant est bien à lui, comme il y a une dizaine d'années la Jeanne d'Arc hallucinée fut la trouvaille de ce pauvre Bastien-Lepage. Maintenant, si l'on veut revenir à Jeanne d'Arc, il faudrait la concevoir autrement.

— D'autant plus que le règne de l'hystérie est un peu passé, heureusement!... Pour moi, je rêverais de revoir une Jeanne d'Arc héroïque, non pas la paysanne de Domrémy qu'on nous a montrée je ne sais combien de fois depuis Bastien-Lepage, mais la Jeanne du siége d'Orléans, ou la Jeanne du bûcher de Rouen : car, après tout, c'est peut-être bien celle-là, la martyre, qui est la vraie, qui touche et fait vibrer l'imagination populaire.

... Jehanne, la bonne Lorraine
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen...

Pendant combien de temps n'a-t-on su d'elle que ces deux vers de Villon? N'est-ce pas ce qu'il en faut retenir avant tout? Alors, pourquoi tant s'occuper de ses visions et de ses voix?... Au fond, c'est du mysticisme de pacotille, recueilli sur les bancs de la Salpêtrière, aux leçons de M. Charcot...

— Et il devient tout à fait coupable, ce mysticisme-là, quand il inspire de la mauvaise peinture, comme nous en avons vu quelques exemples en passant : car les visions, les saintes, les apparitions occupent ici beaucoup de place; et certains de nos artistes paraissent croire qu'il suffit de dessiner négligemment et de peindre à la diable pour donner à leurs œuvres une apparence surnaturelle. Depuis M. Puvis de Chavannes, tout le monde veut être naïf, et se figure qu'avec beaucoup de gris, on y parvient toujours.

— C'est vrai. Et la peinture religieuse n'a pas le monopole de ces grisailles, de ces à peu près de contours et de couleurs, de ces effets décoratifs qui souvent confinent à la niaiserie. On les retrouve dans ce que j'appellerai la « peinture civique », dans ces vastes panneaux

qui s'en vont décorer les édifices publics, comme le *Suffrage universel*, que M. Bramtot destiné à la salle du conseil de la mairie des Lilas.

— Le fait est que c'est triste à voir... Mais aussi, comment voulez-vous donc vous y prendre pour donner quelque majesté à ces cérémonies, qui n'en ont guère? Une scène de bureau électoral, cela ne dit rien à l'imagination. Et, en somme, c'est bien cela : il y a devant l'urne les membres du bureau, qui sont convaincus de leur haute importance et semblent fort occupés; les ouvriers, les petites gens, arrivent en ôtant leur casquette, pleins de respect pour l'heure grave où ils usent de leur part de souveraineté; les électeurs influents, décorés, qui ont rempli leurs devoirs de citoyen avec une tranquille affectation de détachement, s'en retournent chez eux, en supputant les résultats probables de la journée, avec des gestes lents; et il peut fort bien y avoir dans un coin une petite fille timide, entrée pour voir, avec son cerceau, derrière son papa, et à laquelle personne n'a demandé sa carte... Que vous faut-il de plus?... Est-ce que par hasard vous ne sentiriez pas la grandeur de cette scène simple et populaire?...

— ... Elle me rappelle un mot délicieux que rapporte M. Ludovic Halévy dans ses *Notes et Souvenirs :* M. Prudhomme est venu voter; il a amené son fils pour lui raconter comment un citoyen remplit ses devoirs. Avec son habituelle majesté, il va signer son bulletin; l'acte accompli, il dit à son fils : « Tu as bien vu?... maintenant, mon vote est dans l'urne... » — « Mais, papa, répond l'enfant, tu l'as mis dans une boîte... » — « Eh bien! mon fils, explique doucement le grave électeur, cette boîte est une urne! » — Voilà la légende qui manque au tableau de M. Bramtot!... Du reste, ne nous y attardons pas; nous finirions par oublier le respect dû aux bons maires qui songent à égayer les yeux de leurs administrés en recouvrant de panneaux pâles les murailles blanches de leurs édifices. Ils font ce qu'ils peuvent. Que grâces leur soient rendues! Venez plutôt regarder encore avec moi deux ou trois toiles que je tiens à vous signaler. Tenez! sans quitter cette salle, n'aimez-vous pas cette aimable composition de Mlle Beaury-Saurel, le *Travail?*

— Le motif en est un peu cherché peut-être, mais les tons sont d'une grâce parfaite, le dessin est élégant et soigné, la figure est gracieusement posée.

— Cela nous conduit aux portraits. Qu'en dites-vous donc, des portraits qui sont disséminés dans ces salles?

— Il y a d'abord celui de Mme A. C., de Bonnat, qui est un bon

Bonnat... En général, on préfère ses portraits d'hommes : ici, il est égal à ce qu'il a été dans ses meilleures œuvres.

— Oui... C'est solide, c'est puissant, lumineux, brillant, vigoureux, dessiné avec une sûreté de main et une netteté de vision véritablement extraordinaire... Trop de netteté et trop de sûreté, voudrais-je dire!... Il me semble que Bonnat sait trop bien ce qu'il veut faire et comment, qu'il possède trop parfaitement tous ses moyens, qu'il en a trop clairement conscience... Il ne cherche pas...

— Pourquoi voulez-vous qu'il cherche, puisqu'il a trouvé?

— Tiens! parce que le voyage vaut mieux que l'arrivée!...

— Pour un poète, peut-être, ou pour un voyageur... Mais nous autres, mon cher, nous sommes des gens plus précis... Il y a une correspondance, une harmonie entre les objets — figures ou paysages, formes et couleurs, — notre œil qui les observe, notre main qui veut les rendre. Lorsque nous avons trouvé cette correspondance, nous serions bien fous d'en chercher une autre, puisqu'elle nous convient, puisqu'elle est une formule en quelque sorte absolue, une espèce d'équation qui ne peut pas avoir plusieurs solutions différentes. Il y a des malheureux qui ne la trouvent jamais : c'est mon cas, aussi je cherche toujours, et je ne fais rien qui vaille. Les maîtres, au contraire, ont chacun la sienne : voyez Henner, voyez Harpignies, dont nous avons admiré l'*Aurore* et le *Couchant*... Pourquoi reprocheriez-vous à Bonnat d'être toujours le même, puisqu'il est toujours très fort?... Que voulez-vous donc qu'il cherche encore?... A renouveler sa manière? Il se gâterait... L'art est infini, mais non l'artiste, et le mieux est l'ennemi du bien. Ceux qui n'ont pas la modestie de se résigner à ces deux axiômes en éprouvent à leurs dépens la vérité... Aussi, si vous voulez être juste, et même tout simplement intelligent, prenez les gens pour ce qu'ils sont, et ne demandez pas à un Bonnat d'être autre chose qu'un Bonnat : vous y perdriez.

— Vous êtes rempli de sagesse, et vous avez mille fois raison... Mais c'est en vertu de cette sagesse même qu'il ne faut pas me demander d'être autre chose que ce que je suis, et de comprendre avec un cerveau qui ne serait pas le mien. Or, j'aime surtout ceux qui cherchent, même quand ils ne trouvent pas; ce que je demande au portraitiste, ce n'est pas de montrer qu'il possède, comme vous dites, sa formule, et qu'il l'applique magistralement à tous les modèles qui viennent poser devant lui, dans des costumes dont il a choisi les tons d'après sa palette, sur des fonds de son choix. C'est

celui qui, oublieux de lui-même, s'absorbe dans son modèle, le pénètre, le comprend, et, fût-ce au travers de quelques gaucheries ou de quelques erreurs, nous le livre vivant sur la toile. Il ne fait pas toujours des chefs-d'œuvre, tant s'en faut, mais il est toujours intéressant. Eh bien, je trouve quelque chose de cette recherche dans plusieurs pastels, par exemple dans le portrait de *Mme James Darmesteter*, de Mme Arsène Darmesteter, et dans quelques toiles : le *Portrait de madame la comtesse* ***, par M. Franzini d'Issoncourt....

— Ah! celui-ci est en effet une belle page!... Il vit et il trouble... Il y a un secret, dans cette énigmatique figure, dans ces yeux, dans ce teint... Et comme la technique en est fort soignée, je vous permets d'en admirer l'au-delà... Mais puisque vous aimez les portraits qui nous présentent les modèles sans apprêts, au naturel, tels qu'ils sont dans la vie de tous les jours, dans l'atmosphère de leurs habitudes, pour ainsi dire, que direz-vous de celui de *X*..., de Thévenot?... Voyez-le, l'éternel bohème, le rêveur négligent que vous connaissez bien... Il passe au coin de la rue Royale et de la place de la Concorde, avec son chapeau déformé et sa redingote râpée, que rehausse le ruban rouge. Pour sûr, il s'en va au Jury, dont il fait partie ; il pense à autre chose, à des formes, à des couleurs qui s'estompent vaguement dans son cerveau ; il n'est pas pressé, quand même il est probablement en retard ; il flâne, en paresseux qu'il est dans l'âme, en paresseux plein d'un talent abondant et facile, qui jaillit de lui sans effort ; et les passants commentent cette étrange figure, comme nous la commentons en ce moment. « Qui donc peut être ce singulier personnage? Ne le dirait-on pas sorti d'un conte d'Hoffmann?... » Non, non, bonnes gens : il sort de son atelier ; peut-être a-t-il fait quelque escale dans quelque brasserie bohème, dont il a orné les panneaux, un jour de bonne humeur ; c'est un Parisien quoiqu'il sorte du département de l'Aisne et parle avec l'accent de là-bas... M. Thévenot a fait les demandes et les réponses, mon cher, et avec quelle savante entente des nuances, avec quelle sûreté de dessin : admirez-le, quand même vous n'y connaissez rien!... Et là-dessus, comme je n'aurai pas grand'chose à vous dire sur le reste de l'Exposition, je vous laisse à vos méditations. Regardez encore, si vous savez regarder seul, faites votre article, et tâchez de ne pas dire trop de bêtises!...

Mon ami Saurel me quitta sur ces mots. Troublé d'en être réduit à mes propres ressources, je fis encore plusieurs visites au Salon des Champs-Élysées. Saurel s'était un peu pressé. Si je n'avais craint de lasser sa complaisance, je l'aurais encore consulté sur deux ou trois

toiles, qui m'intéressèrent : sur les deux paysages norvégiens de M. Normann, un peu durs peut-être, un peu arrangés, mais dont un (*Nuit d'été :* probablement une erreur de titre du catalogue), est d'un grand effet ; sur les *Regains* de M. Quignon, dont j'ai admiré la belle tenue, la lumière, et surtout le grand sentiment poétique ; sur les deux compositions de M. Albert Maignan, le *Dormoir de la Sirène* et *Mérovingienne à sa toilette*, dont l'accessoire est fort soigné et qui ont surtout le mérite d'indiquer chez l'artiste un effort constant et consciencieux vers l'affranchissement des habitudes d'école ; sur le *Portrait de Mme R.*, de M. Ferdinand Humbert, qu'on admire beaucoup, et qui présente en effet une gamme de couleurs fort agréable à l'œil ; sur celui de *Mme C.*, de M. Moreau de Tours, qui s'est plu, je ne sais pourquoi, à accentuer par la dureté des tons la dureté des traits de son modèle ; sur les deux portraits de M. Jules Machard, dont j'ai peine à comprendre le succès, qui me semblent d'un dessin pauvre et incorrect, et trahissent une étrange recherche de banalité. Joli teint, bonne mine, l'ai gai, les yeux drôlement construits, M. Machard a donné à ses deux modèles l'insignifiance de beautés quelconques, habillées pour un bal très bourgeois. Combien je préfère, dans la même salle, les deux portraits de M. Aman Jean ! Celui surtout de la jeune femme en noir, qui tient un bouquet de clématites, est d'une mélancolie communicative, d'un deuil attendrissant qui le gravent dans le souvenir, d'autant plus que le sentiment sincère et profond en est soutenu par un arrangement de couleurs, dans la gamme des tons de deuil, très habile et très soigné.

Ce n'est pas le talent qui manque à tant d'œuvres perdues dans les vastes salles des Champs-Élysées, à tant d'artistes dont je n'ai pas pu citer le nom. Tant s'en faut : le talent abonde, moins chercheur, moins ingénieux, moins nouveau qu'au Champ-de-Mars, mais consciencieux, possédant ses moyens, sachant tout ce qui s'enseigne et tout ce qui s'apprend. Je n'ai pas nommé quelques-uns des vieux maîtres, parce qu'ils ne se renouvellent pas et qu'on a dit d'eux, d'autres années, tout ce qu'on en peut dire ; je n'ai pas parlé d'un grand nombre de leurs élèves qui se sont contentés de leur emprunter leurs procédés et qui s'en servent sans avoir le mérite de les avoir trouvés ; je n'ai rien dit d'une foule d'œuvres qui ont coûté à leurs auteurs de long et courageux efforts. Mais il y en a trop : le malheureux salonnier, au bout de quelques visites, ne distingue plus : le détail disparaît dans l'ensemble ; une teinte neutre, qui émane des toiles médiocres, se répand peu à peu sur les autres, les enveloppe,

les baigne, et empêche de les apprécier. Il faut bien le dire, c'est là l'impression générale que laissent en dernière analyse les visites aux Champs-Élysées : il y a trop d'absents, trop d'absents qu'on regrette, et qu'on sera heureux de retouver au Champ-de-Mars, moins nombreux, mieux choisis et mieux groupés. C'est là que nous retrouverons, avec les noms qui nous sont le plus chers, les œuvres les plus suggestives. L'art moderne s'efforce de se développer en dehors de l'École, en dehors des traditions. Or, l'École et les traditions continuent à régner aux Champs-Élysées, et notre œil a maintenant des exigences qu'elle ne satisfait plus.

ÉDOUARD ROD.

P.-S. Je ne veux cependant pas quitter l'Exposition des Champs-Élysées sans signaler un certain nombre d'œuvres qui m'ont intéressé. Je citerai, au hasard des numéros : *Bénédiction de la Mer*, de M. H. Le Sidaner, — une toile pleine de poésie et d'air; le *Quai de Bercy*, de M. Guillemet, où l'on retrouve les rares qualités du peintre; une puissante aquarelle de M. Fraser, *Mauvais temps;* deux paysages de M. Bouchor, qu'anime un juste et profond sentiment de la nature; un excellent portrait de M. Gérôme, par M. Cormon; un fâcheux *Ulysse et Télémaque*, de M. Lehoux, qui semble avoir voulu démontrer par un frappant exemple qu'il faut se méfier de l'influence de Puvis de Chavannes; deux charmantes petites toiles de M. W. Lee, dont une surtout, la *Tapissière*, est d'une extrême grâce de tons; les *Huns* de M. Checa, qui doivent être une tonitruante illustration de *Chansons touraniennes*, de M. Richepin; le *Pont de Brooklyn*, de M. Renouf, qui s'est consacré à la difficile entreprise de peindre l'architecture en fer, laquelle n'offre pas beaucoup d'éléments pittoresques, et s'est cependant honorablement tiré de cette tâche ingrate; deux jolis paysages du lac de Genève, de M. Gustave de Beaumont; un beau portrait de Mme Paymal-Amouroux; un agréable intérieur, *Chez nous*, de Mlle Claudius-Jacquet; deux paysages un peu lourds, mais bien ensoleillés de M. Rigolot; la *Plaine d'Ambérieux*, de M. L. B. Boulanger; enfin, pour terminer cette liste incomplète, deux compositions de M. Valadon, dont l'une, *Un prêtre*, est d'un grand caractère.

ÉD. R.

(*La suite prochainement.*)

LE NIOBIDE DE SUBIACO



E Musée national de Rome, musée récemment créé pour recevoir les œuvres d'art mises au jour par les travaux d'édilité faits à Rome et par les fouilles entreprises dans la province romaine, possède une statue trouvée à Subiaco, dans la villa de Néron. Quoique cette statue soit connue depuis trois ans, la critique ne s'en est pas encore occupée, soit parce que le Musée national est encore en voie de formation, soit parce que jusqu'à ces derniers temps il n'a pas été permis d'en faire de photographie. Nous sommes heureux de pouvoir les premiers publier cette statue, qui est un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art grec qui nous soient parvenus, certainement la plus belle œuvre que l'on ait encore trouvée sur le sol de l'Italie.

Il manque à la statue de Subiaco la tête et les bras et il n'est pas très facile de se rendre compte du sujet représenté. C'est un jeune homme agenouillé, le corps fortement incliné en avant. Il est probable que la tête regardait en l'air et que les bras faisaient un geste de défense. On ne peut pas affirmer que cette statue représente un des fils de Niobé, percé par les flèches d'Apollon, mais c'est avec la représentation d'un Niobide qu'elle a le plus de rapports. On peut aussi la rapprocher d'un autre groupe de statues représentant des *Guerriers blessés*, tels que le *Gaulois* du Louvre, le *Galate* du Vatican, le *Guerrier mourant* de Naples et le *Guerrier de Délos* [1], mais notre

1. Voir les intéressants articles de M. Salomon Reinach : le *Guerrier de Délos* (Bulletin de Correspondance hellénique, 1884 et 1889) et les *Gaulois dans l'art antique* (Revue archéologique, 1888).

statue n'a de rapports que par le sujet avec les œuvres que nous venons de citer, qui toutes appartiennent à l'École de Pergame du IIIe siècle. Par son style elle est de beaucoup supérieure à tous les



NIOBIDE DE SUBIACO.

(Statue grecque du Musée national de Rome.)

types connus de cette école et doit appartenir à une époque très antérieure. La représentation du guerrier blessé est, du reste, très ancienne dans l'art grec. Dans le fronton occidental d'Égine, les deux guerriers agenouillés aux angles du fronton ressemblent à la statue

de Subiaco, et sont un des premiers types de cette représentation qui fut ensuite si en honneur dans l'école de Pergame. Si la statue de Subiaco n'est pas un Niobide, elle doit être un guerrier combattant ou un guerrier blessé.

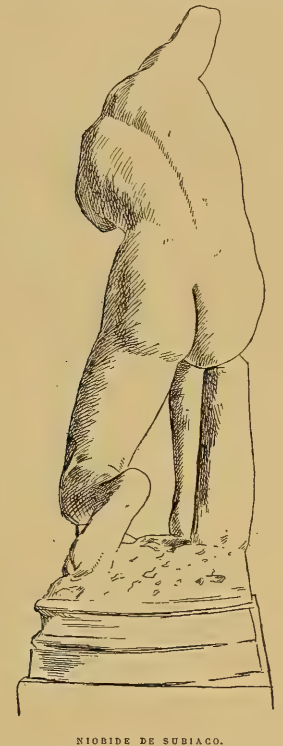
On remarquera que le sol sur lequel porte la statue est ondulé. On a pu supposer que ces ondulations figuraient de l'eau, et dans ce cas les plus grandes difficultés surgiraient pour l'identification de cette statue. Mais il est sans doute plus vraisemblable de penser que les ondulations du marbre simulent simplement les ondulations d'une arène sablée.

Je n'insisterai pas davantage sur une recherche qui est du domaine de l'archéologie pure, et je me contenterai de signaler l'intérêt artistique de la statue de Subiaco, d'en déterminer la date et la valeur.

Lorsque nous étudions les œuvres du passé, il nous faut toujours faire quelque effort pour comprendre l'esprit qui les a fait naître. Nous tenons aujourd'hui que l'art du Parthénon est le point culminant des efforts de l'humanité : le *Thésée*, l'*Ilyssus*, les *Parques*, nous paraissent les œuvres les plus parfaites qui soient sorties de la main des hommes, et cependant, il y a plus de 2,000 ans que le monde ne cherche plus ce que Phidias a cherché, et poursuit dans son art des visées qui ont été étrangères à celui-ci.

Pour caractériser l'art grec, pour le différencier de l'art moderne, il ne faut pas avoir recours à de subtiles thèses de philosophie; il ne faut pas dire que l'art moderne s'attache à reproduire des hommes et que les anciens tentaient de créer des Dieux. Nous savons bien que les ambitions de l'homme doivent être modestes, que son rôle est, non de créer des formes supérieures à la nature, non de s'élever au-dessus d'elle, mais de la comprendre et de nous les faire connaître dans l'infinie variété de ses formes et de ses pensées. L'art n'est que l'image du monde et de l'humanité. Les seules différences qui existent dans les arts proviennent du choix fait par l'artiste, des différents caractères qu'il cherche à reproduire. Si l'art est un en raison de l'unité de l'espèce humaine, il est divers en raison même des variétés qui existent dans cette espèce humaine. La part étant faite au talent de l'exécution, on doit dire que l'art est d'autant plus grand qu'il exprime des caractères vitaux d'ordre plus élevé. Le rôle de la critique est double : elle doit tout d'abord déterminer le sens de l'œuvre d'art, c'est-à-dire mettre en relief le caractère choisi par l'artiste; elle doit en outre classer l'œuvre d'art en classant la valeur de son caractère.

Dans l'art du Parthénon, le caractère essentiel reproduit par l'artiste est la beauté du corps humain, le parfait équilibre de l'organisme, la jeunesse, la santé, la splendeur de l'être vu dans la plénitude de ses facultés. Les deux groupes de femmes assises du Par-



NIOBIDE DE SUBIACO.

(Statue grecque du Musée national de Rome.)

thénon, ces merveilles de l'art, ne sont pas autre chose que le repos de deux êtres qui sont heureux de vivre et qui ne connaissent pas la souffrance.

L'art grec du ve siècle a produit d'incomparables merveilles, mais il n'a pas épuisé à beaucoup près la tâche que l'artiste pouvait accomplir. Sans se préoccuper de l'infinie complexité des sentiments

humains, sans même soupçonner ces recherches expressives qui deviendront dans l'ère chrétienne le fond de l'art moderne, et tout en restant sur le terrain limité où il s'était placé, l'art grec avait encore une longue évolution à accomplir.

Il avait, sinon à perfectionner la technique, du moins à lui donner une puissance expressive plus grande, à la rendre sinon plus belle, du moins plus savante. Il fallait permettre à l'œuvre d'art de serrer la nature de plus près. Après avoir marqué les traits essentiels, il fallait nuancer les traits particuliers et, comme la nature elle-même l'a fait, recouvrir la statue d'un épiderme frémissant, faire circuler le sang dans le marbre, remuer les membres, incliner les corps et donner à la statue les formes délicieuses et l'infinie variété de la floraison humaine.

Après l'art du v[e] siècle, nous devions inévitablement voir apparaître un art plus savant dans la technique, plus épris de détails, un art pouvant dire davantage et cherchant à le dire. Technique plus raffinée, expression plus subtile, attitudes plus mouvementées, tels seront les caractères de l'art nouveau.

Cet art, aucune statue ne nous le fait plus intimement connaître que la statue de Subiaco. Aucune statue grecque ne donne plus l'idée d'un moulage fait sur la nature, aucune ne marque avec plus d'amour la douceur de l'épiderme, la souplesse, la mobilité de la chair; et, pour bien montrer sa science, pour bien faire comprendre ce qu'il veut, l'artiste a choisi une attitude compliquée, allongeant le corps, le cambrant, le repliant sur lui-même. Mais, s'il le fait, c'est sans violence, cherchant à nous intéresser, non à des tours de force, mais uniquement à une qualité essentielle de l'être, à la souplesse, à la grâce, à l'agilité.

Le développement de la science a presque toujours pour conséquence fatale la complication de l'œuvre d'art. Il arrive un moment où l'artiste, trop épris de sa science, tend à subordonner l'idée à l'exécution, et ne cherche plus qu'à faire parade de son habileté. L'art si admirable de la statue de Subiaco aboutit presque fatalement à l'art du *Gladiateur* du Louvre, au *Torse* et au *Laocoon* du Belvedère, aux *Lutteurs* et au *Torse de Silène* de Florence.

C'est entre l'art trop violent et trop contourné du III[e] siècle et l'art encore un peu trop solennel du v[e] siècle, que se place la souplesse et la grâce du IV[e] siècle, siècle auquel me paraît appartenir la statue de Subiaco.

Déjà au v[e] siècle un maître, Myron, est célèbre pour avoir recher-



NIOBIDE DE SUBIACO.

(Statue grecque du Musée national de Rome.)

ché le mouvement dans la statuaire. Nous ne possédons malheureusement aucun original de ce maître qui puisse nous dire exactement quel fut son rôle dans le développement de l'art grec. Mais pour trouver un ancêtre à la statue de Subiaco, nous n'avons pas besoin de songer à des œuvres disparues ; celles que nous possédons suffisent. Phidias lui-même est le trait d'union entre l'art calme et solennel du ve siècle et l'art mouvementé du ive. Après avoir sculpté le *Thésée*, Phidias ne se déclare pas satisfait. Après avoir réalisé la noblesse, le calme, la sérénité, il cherche des formes plus souples, une chair plus mobile, un art plus réaliste, et il crée l'*Ilyssus*, cette merveille jusqu'à ce jour sans rivale à laquelle la statue de Subiaco est venue disputer le premier rang.

Après avoir parlé de la souplesse et du mouvement de la statue de Subiaco, il faut signaler un second caractère qui est la grâce et l'élégance des formes. Ce second caractère nous confirmera dans l'opinion que notre statue appartient à l'école attique des premières années du ive siècle.

Au ive siècle, la recherche du mouvement ne fut pas la recherche exclusive. Un maître illustre, Praxitèle, dirigea l'art du côté de l'élégance, considéra la forme féminine comme l'idéal de toute beauté et, dans la représentation de la forme masculine, atténua tous les caractères virils pour accentuer les caractères de la jeunesse, de la douceur, de la délicatesse des formes. Nous possédons de nombreuses copies des œuvres de Praxitèle et, depuis quelques années, un original : l'*Hermès* d'Olympie. La statue de Subiaco, par son élégance, par la finesse des formes, par une certaine féminilité, fait penser à l'art de Praxitèle. Si toutefois nous ne prononçons pas ce nom, c'est que la statue de Subiaco nous paraît trop mouvementée, d'une science trop subtile, pour pouvoir être rapprochée des œuvres connues de Praxitèle. Mais on peut dire qu'elle appartient au même temps et à la même école, à l'école attique des premières années du ive siècle. Le nom de Scopas paraît le plus vraisemblable des noms que nous puissions prononcer.

Les statues de la première moitié du ive siècle, dans le type de la statue de Subiaco, sont fort rares. Nous sommes beaucoup plus riches en œuvres du ve siècle ou en œuvres du iiie et du iie siècle [1]. La seule

1. On peut essayer d'expliquer la raison de ce fait. Au ve siècle, la plupart des œuvres d'art sont des œuvres intimement liées à l'architecture, elles font partie des monuments. Elles n'ont pas pu être facilement déplacées et, de nos jours, nous les avons retrouvées à leur place, sur le fronton des temples en ruines. C'est



NIOBIDE DE SUBIACO.

(Statue grecque du Musée national de Rome.)

statue qui puisse être rapprochée comme style et comme valeur de la statue de Subiaco est l'*Ilioneus* de Munich. Comparée à des bas-reliefs, la statue de Subiaco paraît être de la même famille que les bas-reliefs de la balustrade du *Temple de la Victoire Aptère* et que les bas-reliefs du *Mausolée d'Halicarnasse* [1].

Au Louvre, aucune statue ne nous donne l'idée de cet art. L'*Achille*, le plus beau nu du Louvre, est un peu trop taillé à coups de hache, le *Gladiateur Borghèse* est d'un art trop outré. Seule la *Vénus de Vienne*, sans être de la même valeur artistique, paraît appartenir à la même école. Mais si le Louvre n'a pas de nus pouvant rivaliser avec la statue de Subiaco, il a, dans la *Victoire de Samothrace*, le plus grand chef-d'œuvre que nous possédions comme figure vêtue du IVe siècle.

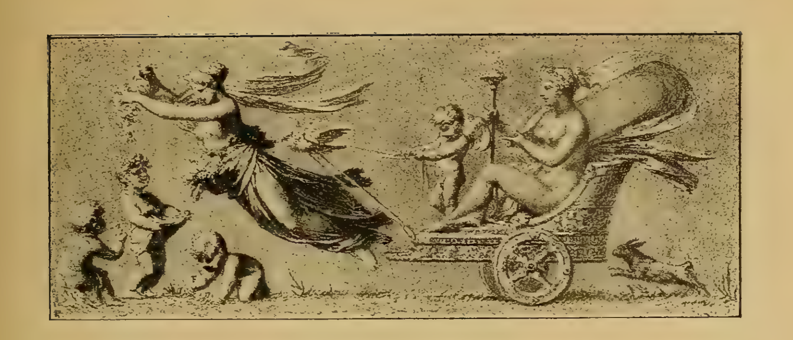
Dans la classification des œuvres de l'art grec, si l'on doit classer au premier rang l'art noble et majestueux du Parthénon, il faut placer à sa suite l'art souple et mouvementé de Scopas, cet art auquel nous devons la *Victoire de Samothrace*, l'*Ilioneus* de Munich, et le *Niobide de Subiaco* [2].

MARCEL REYMOND.

à partir du IVe siècle surtout que la statuaire s'individualise et se sépare de l'œuvre architecturale. Or, nous ne connaissons guère de ces œuvres que ce que les Romains ont pris en Grèce pour le transporter sur le sol de l'Italie. Mais les Romains, maîtres de la Grèce à partir du IIIe siècle, ont surtout choisi les œuvres à la mode du jour et ont transporté à Rome, non les œuvres calmes et sévères des premières époques, les œuvres des *Primitifs*, mais les œuvres maniérées des habiles ouvriers du IIIe et du IIe siècle. Nous avons agi de même en Italie, pendant les guerres du premier Empire, et nous avons rapporté, non les œuvres exquises de sentiment et de finesse de travail des maîtres du XVe siècle, mais les œuvres violentes et tourmentées de l'école de Michel-Ange et des Carrache.

1. On peut se demander, en raison du support placé sous la jambe droite, si notre statue, au lieu d'être un original, ne serait pas la réplique en marbre d'un original de bronze. Mais l'exceptionnelle beauté de notre statue nous paraît interdire une semblable conclusion. Du reste, dans l'état actuel de la science, surtout lorsqu'il s'agit de l'art postérieur au Ve siècle, il n'est pas permis d'affirmer que toutes les statues ayant des supports ont été primitivement exécutées en bronze.

2. Nos reproductions sont gravées d'après des photographies que j'ai faites moi-même avec M. Moscioni, dans l'établissement duquel on pourra s'en procurer des épreuves. M. Moscioni, 10, via Condotti, à Rome, possède huit clichés différents de la statue de Subiaco.



EXPOSITION DE LA LITHOGRAPHIE



L'Estampe française du XIXe siècle a vu se poursuivre en sa faveur, depuis trente ans, la plus persistante et la plus victorieuse des campagnes de critique. La *Gazette des Beaux-Arts*, dès son apparition, y a pris une part active par la parole et par le fait, c'est-à-dire en publiant nombre de notices et de descriptions d'œuvres et en faisant exécuter des planches dont plus d'une est l'honneur de la gravure contemporaine. Puis sont venus les études, les travaux spéciaux d'ensemble ou de détail ; il n'est plus aujourd'hui un artiste de quelque mérite dont l'œuvre en estampes n'ait été analysé à fond, et même dont le catalogue ne soit tenu à jour à mesure de la production des pièces. Aujourd'hui aussi, après les livres publiés par les Goncourt, Burty, Paul Mantz, Giaco-

melli, de Lacombe, Mahérault et Bocher, Champfleury, Louis Gonse, Frédéric Henriet, Clément, Moreau, Prost, Bouvenne et vingt autres, les esprits les plus récalcitrants, les plus fermés à l'idée qu'il puisse y avoir un art en dehors des siècles passés, sont forcés d'admettre comme une époque de grande vitalité et de brillante floraison pour l'art de l'Estampe le siècle qui lui a donné Henriquel-Dupont, Ferdinand Gaillard, Rajon, Waltner, — Charles Jacque, Daubigny, Méryon, Jacquemart, Bracquemond, Millet, Meissonier, — les Vernet, Géricault, Bonington, Delacroix, Decamps, Célestin Nanteuil, Isabey, Paul Huet, Jules Dupré, Devéria, Charlet, Raffet, Daumier, Gavarni, etc., graveurs, peintres-graveurs et lithographes.

Aussi, dans ces derniers temps, l'estampe moderne a-t-elle reçu de tous côtés les preuves d'une considération croissante. Désormais classée comme objet d'art et de curiosité, elle est poussée par les collectionneurs à des prix qui jusqu'ici avaient été réservés aux chefs-d'œuvre célèbres du passé : nous en avons eu cette année même la preuve par les ventes des collections Burty et Moignon. On a fait, il y a quatre ans, à « l'Estampe du Siècle », l'honneur d'une grande exposition spéciale dans la salle de la rue de Sèze, et le très vif succès de cette exposition a eu pour conséquence de faire attribuer à l'Estampe, dans l'Exposition Universelle de 1889, une place exceptionnellement développée et favorable, au lieu de la faire dissimuler dans quelque endroit écarté ainsi qu'on en avait jusqu'alors la déplorable habitude. Par une autre conséquence, voici que cette année, au Salon, l'Estampe cesse de subir la peine de la relégation dans un cul-de-sac où nul n'était tenté de pénétrer pour la voir. Les peintres, avec générosité et plus encore avec justice, ont admis qu'un art qui comprend quatre cents exposants, parmi lesquels il en est de grand talent, avait droit à sa part d'espace et de public; ils ont donc donné à leurs confrères de la gravure et de la lithographie une place en pleine circulation, et, loin de nuire à la peinture, cette salle d'estampes intercale dans l'examen des tableaux comme un temps de repos, — en musique, on dirait : un soupir, — après lequel le visiteur replonge dans la couleur avec un courage renouvelé. Il y a là pour l'estampe une position désormais acquise, qu'on aurait bien mauvaise grâce à lui contester : elle serait d'ailleurs impardonnable de se la laisser retirer.

Les graveurs dits « au burin » ont aussi voulu avoir une exposition particulière, au Cercle de la Librairie. Ce qui amènera infailliblement, à bref délai, une contre-exposition des graveurs dits « à l'eau-forte ».



CHEVAUX SE BATTANT DANS UNE ÉCURIE.

(Fac-similé d'une lithographie de Géricault.)

Cependant un groupe d'artistes, ceux qui produisent l'estampe originale, qui est moins une gravure qu'un « dessin à plusieurs exemplaires », se plaignaient encore d'être confondus dans les expositions avec leurs antagonistes les graveurs de reproduction, et ce qui est plus grave, d'être soumis à leur juridiction. Les peintres-graveurs, maintenant réunis en société, ont leur exposition spéciale et peuvent montrer librement chaque année leurs œuvres chez Durand-Ruel, sans passer sous le joug du jury de gravure.

Il restait à rappeler l'attention du public sur un mode de production de l'estampe propre au XIXe siècle, et à peu près spécial à la France : la Lithographie, qui, pour ne dater que de soixante-quinze ans, n'en a pas moins une histoire très touffue et glorieuse. Songez que, défalcation faite de l'immense production purement commerciale, c'est de vingt mille pièces que le trésor commun de l'estampe a été augmenté par elle[1].

Une exposition générale de la Lithographie était particulièrement désirable, parce qu'elle devait avoir un double but beaucoup plus intéressant et élevé que de permettre à quelques collectionneurs la gloriole d'étaler les morceaux précieux de leurs portefeuilles : prouver que la lithographie, contrairement à une idée courante, est encore très habilement pratiquée aujourd'hui ; — convertir, ramener à cet art les peintres, qui en furent détournés il y a trente ans par l'eau-forte ; sans quoi, nos peintres s'amusant beaucoup moins maintenant à égratigner le cuivre que du temps de Cadart, la production de l'estampe originale subirait un ralentissement sensible, et cette estampe est cependant une manifestation d'art à ne pas laisser péricliter.

A l'appel de Jean Gigoux et de Français, deux vétérans glorieux de la lithographie, la « belle épreuve » est accourue de toutes parts, et durant le mois de mai, a couvert les murs de l'École des Beaux-

1. Ce chiffre de vingt mille pièces paraîtra, au premier abord, exorbitant; comptez cependant : les Vernet, Charlet et Raffet donnent deux mille lithographies ; — les divers lithographes de la Restauration, mille; — les caricatures politiques de 1830, les lithographies publiées par l'*Artiste*, mille. — L'ouvrage du baron Taylor et les vues pittoresques et archéologiques, encore mille ; — les lithographies à la plume coloriées, de Lami, Monnier, Grandville, autant. — Devéria, mille; les portraits, Grèvedon, Léon Noël, etc., mille. — Les pièces usuelles, affiches, titres de musique, frontispice, vignettes, mille. — Les plus importantes lithographies de reproduction, mille. — Le dessin de mœurs et la caricature, plusieurs milliers; les œuvres de Daumier, Gavarni, de Beaumont, six à sept mille. — Les publications de Bertaut, et autres diverses, mille. — L'œuvre de Chéret, mille, etc.

Arts, montrant au premier étage l'histoire rétrospective complète de la Lithographie, et au rez-de-chaussée la situation actuelle de cet art.



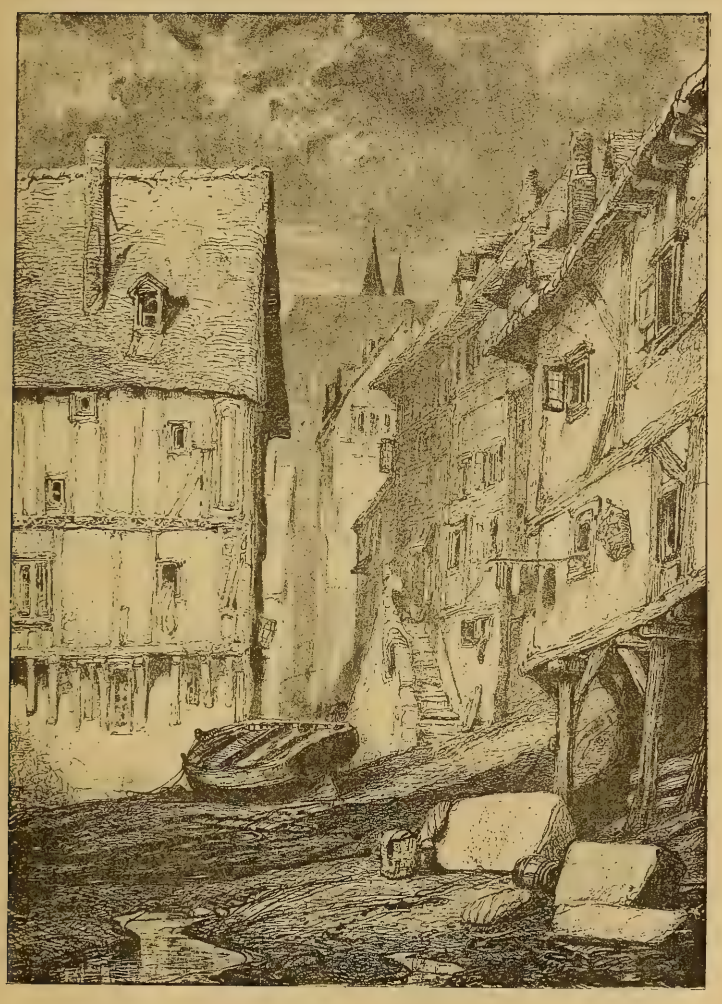
HAMLET TUANT POLONIUS.

(Fac-similé d'une lithographie d'Eugène Delacroix.)

Il est tellement passé aujourd'hui en chose jugée que la Lithographie est morte, que la surprise a été grande de trouver, en entrant dans l'École des Beaux-Arts, une exposition considérable de très

belles œuvres contemporaines dues à nos lithographes de profession : on peut même dire hardiment que, au temps des Aubry-Lecomte des Sudre, des Mouilleron, la lithographie de traduction n'a jamais présenté un plus remarquable ensemble. On n'a pas lithographié mieux que Sirouy dans ses pièces d'après Prud'hon, *Vénus et Adonis*, *Mlle Mayer*, *Mme Anthony et ses enfants*, et dans ses importants morceaux d'après Delacroix : *Apollon vainqueur du serpent Python*, *Boissy d'Anglas*. Son *Combat d'un loup avec des chiens* d'après Decamps, est aussi d'une facture originale. Decamps, d'ailleurs, porte généralement bonheur à ses interprètes. Soulange-Teissier montre ici, d'après ce peintre, des *Chevaux de halage* et le *Singe à son chevalet* qui atteignent la limite de la fidélité dans l'interprétation; l'envoi de Soulange-Teissier comprend encore des pièces importantes comme *Pâris et Hélène* de Prud'hon, la *Prise de Malakoff* d'Yvon. Achille Gilbert attire l'attention par un bel ensemble d'œuvres où se remarquent la *Tentation de saint Antoine* de Tassaert et la *Femme couchée* de Lefebvre. Jacott est très habile dans sa grande série des *Sept péchés capitaux* de l'*Enfer* du Dante, d'après Yvon, et dans sa reproduction de l'*Orgie romaine* de Couture. Chauvel est d'une virtuosité unique dans le *Pont de Grez* de Corot, la *Chaumière en Normandie* d'Isabey, l'*Orage* de Diaz et le *Vaisseau-Fantôme* de Méryon; ce sont là des merveilles de rendu; Chauvel travaille « en pleine pâte » avec son crayon gras de lithographe, il rend non seulement le sujet des tableaux qu'il reproduit, mais encore leur couleur et même chaque touche de pinceau. Il faut encore citer Corpet avec ses sujets de fleurs, Bahuet avec le *Maréchal Prim*, d'après H. Regnault, et le *Fou*, d'après Hals; puis A. Bénard, Colas, Fraipont, Richard, Millot, et au premier rang parmi les jeunes, Lunois qui, dès son début, s'est placé au nombre des meilleurs lithographes avec des pièces comme la *Réunion publique à la Salle Graffard* d'après Jean Béraud, le *Vin* d'après Lhermitte, ou les *Laveuses* d'après Daumier.

Voilà qui est bien, dira-t-on ; voilà la lithographie des lithographes en meilleure situation que nous ne pensions. Mais la lithographie des peintres, la lithographie originale, où la prenez-vous aujourd'hui? — Elle a, il faut l'avouer, de moins nombreux champions que jadis, mais enfin elle en a, et qui comptent. Fantin-Latour, dans ses compositions allégoriques sur la musique, la *Gœtterdæmmerung*, *Tristan*, *Roméo et Juliette*, les *Baigneuses*, arrive, par un travail de hachures parallèles, à un effet qui joint la morbidesse à la force : de ces remar-



SOUVENIR DE BRETAGNE.

(Fac-similé d'une lithographie d'Eugène Isabey.)

quables estampes se dégage un charme poétique. John-Lewis Brown pratiquait hier encore la lithographie à deux teintes avec une personnalité très marquée : ses cavaliers et ses amazones de nos jours, ses scènes de sport auront certainement pour le public de 1950 autant d'intérêt qu'en ont pour nous à présent les cavaliers de Carle et Horace Vernet. Lunois, déjà nommé, reparaît ici comme lithographe original, avec sa *Hollandaise de Volendam*, sa *Belle Tulipe*, sa *Fileuse arabe* et sa *Convalescence*, toutes pièces exécutées au lavis avec une rare habileté. Le baron de Laage dessine de grandes études d'animaux carnassiers, en employant quelquefois la lithographie en couleurs. Robida, avec ses *Vues de Bretagne*, cherche à ressusciter un genre qui donna, du temps du baron Taylor, des pièces bien précieuses : l'archéologie pittoresque; Jules Chéret, ayant fait récemment une exposition de ses affiches, a jugé qu'il n'y avait pas lieu de les montrer à nouveau; il a donc organisé un envoi de fin lithographe exclusivement avec des pièces destinées à l'illustration : on trouve toute sa verve, sa fantaisie et son élégance dans *La Joie*, *Le Bal*, *La Folie*, *Le Plaisir*, dans les titres d'*España*, de la *Valse des Brunes et des Blondes*, de *Courte et Bonne*, de *La Gomme*, de *Graine d'horizontales*, de la *Tombola Paris-Anvers*, etc. A signaler aux curieux une petite pièce très amusante comme estampe de mœurs : *Une redoute chez Arsène Houssaye;* ceci date de 1863.

Voici encore d'autres artistes qui ont, sinon l'habitude, du moins la curiosité du crayon lithographique : Degas, avec son *Programme pour une fête des élèves du lycée de Nantes;* Raffaëlli, avec une *Tête de charretier* grande comme nature; Odilon Redon, avec sa belle pièce, les *Yeux clos;* Grenier, avec son *Atelier de sculpteur;* La Pinelais qui, en sa qualité d'officier de marine, dessine des bâtiments de guerre et des marins; Miss Mary Cassatt, avec une élégante *Spectatrice qui lorgne;* Patrice Dillon, qui nous montre un échantillon du *Public du cirque*. Enfin Willette, qui s'est mis hier à lithographier, et qui dans son affiche de l'*Enfant prodigue*, dans les illustrations de son journal *Le Pierrot*, enfin dans le frontispice du Catalogue de la présente exposition de lithographie, se révèle lithographe né, plein d'originale fantaisie et ayant obtenu d'emblée sans tâtonnements la qualité la plus difficile : de jolis blancs.

La lithographie originale est donc loin d'être un art perdu. Ce qu'il lui faudrait pour prospérer, c'est d'être appréciée et adoptée par un plus grand nombre de peintres. C'est surtout à l'intention des peintres qu'a été organisée la partie historique et rétrospective de

l'exposition. C'est, pour employer un mot à la mode, une véritable « leçon de choses » qu'on a voulu leur donner. « Voyez et jugez, — leur dit-on, — la souplesse, la facilité, la variété du procédé dont vos devanciers ont fait le succès. Voici des lithographies de toutes sortes, des pâles et des colorées, des calmes et des fougueuses; les unes sommaires, les autres poussées à l'extrême fini; les unes d'une touche veloutée, exquise, d'un crayon caressant la pierre, les autres d'une couleur puissante, enlevées avec emportement à coups de grattoir sur un fond de lavis ou obtenues par l'écrasement furieux du crayon. Choisissez dans ces modèles ceux qui conviennent le mieux à votre nature, et donnez-nous de nouvelles lithographies originales. »

L'exposition rétrospective ne comprenait pas moins de neuf cents pièces, toutes de choix, représentant par spécimens tous les noms notables de l'art lithographique, et montrant avec développement l'œuvre des maîtres célèbres. Elle présentait ces qualités nécessaires : point de lacunes, proportion du nombre des œuvres avec le mérite des artistes, nul envahissement de la part des noms secondaires; les pièces, bien entendu, disposées matériellement de manière à conserver leur chronologie.

A l'entrée, les portraits lithographiés des principaux lithographes, à commencer par celui de Senefelder. L'histoire de cet inventeur de la lithographie a été si souvent racontée, la légende du compte de blanchisseuse, écrivant par hasard sur une pierre calcaire de Solenhofen, a été tant de fois répétée, que s'il y a quelque intérêt à y revenir encore, c'est précisément pour détruire cette légende. Senefelder n'est point l'inventeur de hasard, c'est au contraire le chercheur acharné. Comme Daguerre, une circonstance fortuite a pu l'aider, — mais il a poursuivi un but pendant de longues années. Ce but, c'était de trouver un succédané économique à la typographie pour l'impression de l'écriture et de la musique. Certes, le Bavarois Senefelder, qui commença par lithographier des duos et des quatuors, ne prévoyait pas que la gloire du procédé viendrait de son application au dessin par les peintres français. — Mais, ayant l'idée de découvrir une nouvelle méthode d'impression, il la creusa jusqu'à découverte complète et créa de toutes pièces le manuel opératoire de la lithographie, y compris le lavis et l'impression en couleurs.

La lithographie n'a donc point été inventée en cinq minutes. De plus, il fallut vingt ans — 1796-1816, — avant qu'elle passât dans la pra-

tique courante des dessinateurs. Passons sur les essais, intéressants plutôt au point de vue historique, et dont quelques spécimens curieux ont été montrés au quai Malaquais, par MM. Engelmann, Bapst et Rossigneux.

Nous voici en 1816, au moment où Lasteyrie et Engelmann viennent enfin d'acclimater le procédé en France. Nous n'avons maintenant qu'à examiner les différents panneaux de l'exposition.

D'abord la lithographie grise, timide, des premiers lithographes, Guérin, Girodet, Gros, Denon, Mauzaisse, Demarne, Carle Vernet, Horace Vernet, Hersent, Constant Bourgeois, Robert Fleury, les Swebach, J.-B. Isabey, Montfort, Ingres, etc., tous préoccupés de la délicatesse, de la susceptibilité de la pierre, retenant pour ainsi dire leur respiration de peur d'accident, et convaincus de l'impossibilité des *repentirs*. Gabriel Peignot, dans son *Essai sur la Lithographie*, paru en 1819, donne comme l'écueil du procédé l'absence de vigueur.

Au panneau suivant, Charlet et Géricault nous apparaissent déjà plus audacieux, dans un choix de pièces fameuses. De Charlet, le *Voltigeur* et le *Carabinier*, le *Drapeau défendu*, le *Français après la victoire*, les *Deux Grenadiers*, pièces qui émurent le patriotisme de la génération d'alors, et le *Frère d'armes*, bien capable de nous émouvoir aussi : c'est un officier de cuirassiers agenouillé près de son camarade mort à côté d'un affût brisé : cuirassier de Waterloo, et si l'on veut, cuirassier de Reischoffen, tant la pièce est moderne de facture!

Vingt autres morceaux montrent encore ici le plus caractéristique de Charlet, dans sa première et dans sa seconde manières. Géricault figure également par ses maîtresses œuvres, les grandes lithographies dites «*de Hullmandel*», exposées par M. Alexis Rouart, et où se remarque la célèbre étude de chevaux de trait l'*Entrée de l'Entrepôt d'Adelphi*; et une pièce infiniment rare et précieuse, d'une énergie superbe, *Chevaux se battant dans une écurie;* on n'en connaît que quatre ou cinq épreuves.

Quelques pièces de choix vont nous présenter le groupe des lithographes qui ont illustré le grand ouvrage du baron Taylor : *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France:* Courtin, Cicéri père, Enfantin (le frère du « Père Enfantin »), le baron Atthalin, Dauzats, Viollet-le-Duc, etc. Au milieu d'eux se détache l'œuvre développé de l'incomparable Bonington : la *Grosse Horloge à Rouen, Saint-Sauveur à Caen*, la *Cathédrale de Rouen avant l'incendie,* des morceaux d'architectures pittoresques, des vues d'Écosse, etc.

Tout à côté de ces œuvres moelleuses, une curiosité : les quatre

pièces dites *Les Taureaux de Bordeaux*, de Goya, qui datent de 1825. Avec ces vigoureuses œuvres, dues cependant à un peintre octogénaire,



MADAME HUERTA ET SES ENFANTS.

(Fac-similé d'une lithographie d'Achille Devéria.)

nous entrons dans la lithographie des coloristes et des romantiques.

Eugène Delacroix occupe tout un panneau : quarante pièces, scènes tirées de *Faust*, d'*Hamlet*, de *Gœtz*, et des études d'animaux, le *Lion*, le *Tigre royal*, le *Cheval dévoré par un Tigre*, montrent le puissant colo-

riste par des épreuves de remarque qui proviennent de la collectio Ph. Burty et appartiennent aujourd'hui à M. Beurdeley.

Puis les paysagistes de 1830, Paul Huet, Jules Dupré, Decamps, Isabey, Roqueplan, Le Poitevin, Dauzats. Citons deux très curieux panoramas, de plusieurs mètres de long, représentant la flotte réunie à Toulon pour l'expédition d'Alger, et cette même flotte devant Alger : les vues ont été prises d'après nature par Eugène Isabey et lithographiées par Isabey père, les vaisseaux par Beaupoil Saint-Aulaire.

Les portraitistes : Gigoux, avec le portrait de sa mère, qui est un chef-d'œuvre, et ceux des *Frères Johannot*, de *Delacroix*, de *David d'Angers*, d'*Antonin Moine*, du libraire *Renduel*, de *Caroline Murat*, etc. — Achille Devéria, ressuscitant pour un moment à nos yeux, avec quarante portraits, le monde littéraire et artiste de 1830. On ne peut tout citer, mais comment passer sous silence les portraits des *Sœurs Grisi*, d'*Alexandre Dumas* assis, de *Mme Huerta* avec ses enfants ; enfin une petite *Étude de femme tenant une ombrelle* (portrait de Mlle de Nisdal), œuvre tout simplement exquise. — Grévedon, Léon Noël, Julien, etc.

Les *plumistes* : Eugène Lami, Henry Monnier, Grandville, avec leurs spirituelles lithographies au trait coloriées.

Les collaborateurs de l'*Artiste* : Victor Adam, Alophe, André Durand, Godefroy, Hirson, Lefranc, Challamel, Cattermole, etc. Un peu plus tard arrive Aimé de Lemud, représenté ici par le *Retour en France des cendres de Napoléon*, son chef-d'œuvre, et par d'autres pièces qui ont joui d'une si grande vogue : *Maître Wolfram*, *Hélène Adelsfreidt*, l'*Enfance de Callot*.

Les lithographes de traduction : — Sudre avec la *Chapelle Sixtine*, l'*Angélique* et le portrait de *Mme Sudre*, d'après Ingres ; — Aubry-Lecomte avec *Psyché et l'Amour* de Gérard, et ses fines reproductions de Prudhon, — quelques spécimens de Maurin, Marin-Lavigne, Llanta.

Ici, on pourra poser une question : pourquoi les grandes lithographies de traduction, qui dominent dans l'exposition contemporaine, sont-elles rares dans la partie rétrospective, formée surtout de pièces originales et d'un format petit ou moyen ? Réponse : parce que ce sont les collectionneurs qui font les expositions rétrospectives et que les collectionneurs ne possèdent guère que des pièces originales — lesquelles sont généralement d'une dimension non excessive, ce qui ne les rend que plus susceptibles d'entrer dans leurs portefeuilles et de s'y conserver. La lithographie, d'ailleurs, semblait faite pour



DEBUREAU DANS « LES COSAQUES ».

(Fac-similé d'une lithographie d'Auguste Bouquet.)

rester originale; c'est par extension qu'elle a servi à imiter la gravure : l'imprimeur lithographe Motte l'écrivait déjà en 1830 : « C'est par la reproduction intacte, inaltérée de la pensée et de l'esprit d'un peintre que la lithographie jouira toujours de la considération qu'on attache à un dessin original : voilà en quoi consiste sa supériorité. Si elle s'en écarte, elle prend une fausse route et s'égare ; en suivant les traces de la gravure, elle rampe après elle au lieu de l'atteindre... Mais il a fallu que la lithographie se pliât aux exigences d'un grand nombre de personnes qui ne voyaient en elle qu'une rivale de la gravure, et le commerce, impatient de spéculer avec elle, fit faire par des mains adroites des lithographies qu'il aime à comparer à la gravure et qu'il vend à bas prix, comptant sur ce public acheteur, plus appréciateur d'une estampe lithographique résultant d'un travail joli, que du dessin d'un homme de talent fait par le même procédé et moins travaillé. De ce succès obtenu au détriment de ce qui est bien, il découle une foule toujours croissante de lithographies faites par toutes les médiocrités qui peuvent tenir un crayon et grener doux et serré... » Ce jugement est dur d'expressions ; mais il est incontestable que les plus belles lithographies de traduction ne peuvent parvenir à prendre dans les portefeuilles de l'amateur d'estampes la place de la gravure.

Reprenons notre inspection de l'exposition lithographique : voici, groupés, les lithographes-peintres de la période 1845-1860 : Morel Fatio, Alfred de Dreux, Chassériau, Bida, Alfred de Curzon, Bétencourt, Diaz, Brascassat, Gengembre, Flandrin, Henri Baron, Ed. de Beaumont,

Voici les belles lithographies de Mouilleron, de Fanoli, de Raunheim, et les pièces exécutée pour l'éditeur Bertaut par Célestin Nanteuil, Eugène Leroux, Vernier, Anastasi, Bellel, Jules Didier, Jules Laurens, Dufourmantelle, Hue; on y remarque dix paysages reproduits par Français d'après Decamps, Marilhat, Dupré, Rousseau, Troyon, Corot, et qui ont toute la personnalité et la saveur des meilleures lithographies originales.

Enfin, trois noms qui ont chacun leur panneau spécial, retiennent spécialement l'attention :

Daumier, représenté par un nombre d'épreuves relativement restreint, — il ne fallait pas recommencer ici l'exposition de la caricature, déjà faite, — mais choisies parmi celles qui le montrent le plus sûrement comme un dessinateur puissant et comme l'artiste qui a joué avec le plus de désinvolture du crayon lithographique et



« ILS GROGNAIENT ET LE SUIVAIENT TOUJOURS ! »

(Fac-similé d'une lithographie de Raffet.)

poussé à son plus haut degré la vigueur des contrastes des valeurs claires et sombres. Il y a là tel noir, obtenu en dix minutes par une large application de crayon, et qu'un *greneur* de profession ne parviendrait pas à obtenir après deux jours de patient travail.

Gavarni, représenté ici plutôt comme lithographe que comme observateur de mœurs, et qu'une suite de cinquante pièces choisies montrent un crayonneur très fin, très délicat.

Raffet enfin, que nous pouvons étudier à fond dans soixante-quinze pièces. Nous allons y revenir tout à l'heure.

Rappelons, pour terminer, les derniers essais de lithographie qu'aient tentés nos peintres : les *Animaux* de Rosa Bonheur, le *Miroir* de Chaplin, le *Semeur* de Millet, les *Cerfs* et le *Bas-Bréau* de Bodmer, l'*Intérieur d'écurie* de Servin, la *Tête de femme* de Cals (épreuve unique appartenant à M. Alexis Rouart), le *Suicide de Gérard de Nerval* et les *Zouaves à Sébastopol* de G. Doré, le *Jean Journet* de Courbet, les *Cavaliers traversant une forêt* de Bracquemond, le *Bon Samaritain* de Chien-Caillou, le *Libre-Échange* d'Edmond Morin, les croquis de paysage autographiés par Corot ; le *Gamin*, la *Guerre civile* et les *Courses* de Manet.

Dans cette rapide revue, que de noms nous avons négligés, de peur de fatiguer, car en somme, il s'agit ici de pièces que connaissent tous les amateurs ! Pourtant l'exposition de la lithographie a mis en lumière quelques noms avec lesquels on est, à tort, moins familier.

Peu de collectionneurs connaissent Paul Delaroche comme lithographe : voici pourtant une très rare petite pièce de sa main : *Les Enfants d'Édouard*.

Dans les pièces curieuses, citons encore : la *Forêt vierge au Brésil* par Rugendas, le portrait du collectionneur *Parguez* par Henriquel-Dupont et celui du docteur *Martinet* par Calamatta, la *Saint-Barthélemy*, estampe d'un romantisme à tous crins, par Louis Boulanger ;

Le *Pallikare* du capitaine du génie Th. Leblanc, habile lithographe et très peu connu, dont une pièce de Raffet nous montre la mort à la prise de Constantine ;

Les portraits de *Debureau* par Auguste Bouquet, peintre, lithographe énergique et coloré, qui fut un des plus violents dessinateurs de la *Caricature* de Philipon, et dont Champfleury a récemment publié le Catalogue ;

Une scène du *Pacte de famine*, par l'acteur Mélingue ;

Les allégories tourmentées de Rambert, qui eurent vers 1850 plus de vogue qu'elles n'en méritaient ;



Gazette des Beaux Arts

Schwartzweber Heliog.

L'ARRIVÉE À BETHLÉEM

Grisaille d'Alexandre Beninġ (Ms. Français 181 de la Bibl. Nationale)

Imp. A. Clément Paris

Les lithographies d'Alexandre Laemlein, peintre, né en Bavière, en 1813, fixé à Paris en 1823 et naturalisé français. Elles sont peu nombreuses, à peu près inconnues jusqu'ici, et des plus intéressantes : la *Charité* d'après son tableau, le portrait de *Jacques Offenbach* jouant de la basse (1850); le sien, *Laemlein*, la tête baissée, œuvre très originale; celui de *Claude Bernard* (1858);

Les lithographies de François Bonhommé (dit le *Forgeron*, parce qu'il avait la spécialité de peindre des vues des grands établissements métallurgiques). Elles ne sont pas plus connues que celles de Laemlein, et elles sont capitales : *Érection de l'Obélisque* (1836), deux vues avec un remarquable fourmillement de foule; le *15 mai 1848* (envahissement de l'Assemblée), pièce d'un très grand effet; le *23 juin 1848* (attaque de la barricade du faubourg du Temple), morceau qui rend d'une façon saisissante l'horreur de la guerre civile; des vues du Creusot et des ateliers de Fourchambault, infiniment curieuses, etc. Au total, d'admirables estampes;

Les études d'insurgés de 1848, d'Andrieux;

Le *Pilori* de Glaize, grande lithographie où se retrouve encore la couleur romantique, bien qu'elle date de 1867;

Quelques lithographies curieuses et rares de Bénassit, de Durandeau, de Rops. De ce dernier, que les amateurs connaîtront bientôt comme lithographe par le catalogue spécial qui va être publié par M. Eugène Rodrigues, une pièce très remarquable, l'*Enterrement en pays wallon*, où est rendu à merveille un ciel bas avec des nuages chargés de pluie.

Voilà bien des curiosités peu connues. Mais, qui le croirait? la vraie révélation faite par l'exposition générale de la lithographie, ç'a été Raffet!

Raffet certes, loin d'être ignoré, était célèbre et même populaire. Mais enfin plus d'un, qui connaissait bien le nom de l'artiste, eût été embarrassé si on lui eût demandé au juste de préciser ce qu'il avait fait. Et d'une façon générale, on ne le croyait pas si grand peintre militaire qu'il a été. Son œuvre apparaissait comme un amalgame de pièces familières, plaisantes, militaires : Raffet était considéré comme le frère siamois de Charlet. Mais aujourd'hui, il bénéficie rétroactivement de l'intérêt passionné que nous portons à nos peintres de soldats; dans son œuvre, on va choisir, pour en former un groupe hors ligne, tous ses sujets militaires et Raffet apparaît autrement considérable dans l'art que Charlet. Raffet, dans la peinture militaire, a tout deviné, tout prévu, tout fait : le

soldat républicain, Bonaparte, Napoléon triomphant, Napoléon dans ses revers, le soldat de la Grande Armée, le soldat moderne de 1832-1859 ; les gloires, les désastres ; l'amer désespoir après 1815, les rêves de revanche ; les attaques, les défenses, les assauts, les carrés d'infanterie, les charges de cavalerie. Il a excellé surtout à donner le sentiment du nombre dans une armée, et à montrer qu'une compagnie ou un bataillon, quoique formés de cent ou de mille individualités, est lui aussi une unité vivant d'une vie propre, se mouvant d'ensemble et n'ayant dans l'action qu'un cœur et qu'une âme. Dans l'invention et la composition, Raffet a été incomparable, prodigieux. Aussi, il y eut devant son œuvre, le jour de l'ouverture de l'exposition de la lithographie, de véritables exclamations, en voyant l'épopée de l'armée française se dérouler dans ces pièces admirables : *Prise du fort Mulgrave*, *Conquête de la Hollande*, *Il est défendu de fumer*, *mais vous pouvez vous asseoir*, *Charge de hussards républicains*, *Bonaparte en Italie*, *Bonaparte en Égypte*, *Bonaparte et la Renommée* (affiche de *Napoléon en Égypte*), *Napoléon* (affiche du livre de Norvins), la *Revue*, l'*Inspection*, *1807* (Napoléon sur son cheval blanc, en avant de son état-major), *La main, voltigeur!* (passage du Danube), *Vive l'Empereur!* (Lutzen), *La Pensée* (1814), *Ils grognaient, et le suivaient toujours*, pièce admirable qui résume l'Empire dans la mauvaise fortune, *Waterloo*, *Demi-bataillon de gauche, joue, feu, chargez! Dernière charge des lanciers rouges*, *Retraite du bataillon sacré*, le *Réveil*, la *Revue Nocturne*. Que de merveilles!

Il faudrait organiser l'exposition de Raffet ! s'est-on écrié aussitôt de toutes parts. Ce serait, en effet, si elle a lieu, une exposition glorieuse. Mais aura-t-on le temps d'en arriver là? On en a tant fait, d'expositions, dans ces dernières années, générales et particulières, publiques et privées, encyclopédiques ou monographiques, grandes et petites, expositions et *expositionnettes*, récapitulations superbes de l'histoire d'un art ou simples mystifications, exhibitions de reçus et de refusés, Salons, Sous-Salons et Contre-Salons, que le public, déjà las, est capable de s'insurger bientôt et de crier, en reprenant pour la circonstance un mot historique célèbre : *Il n'y a plus une seule exposition à commettre!*

Peu importe, après tout ; qu'il ait ou non son exposition spéciale, Raffet est désormais reconnu, comme peintre militaire, un homme de génie, et l'un des plus grands artistes du XIXe siècle.

HENRI BERALDI.



EXPOSITION DES ARTS

AU DÉBUT DU SIÈCLE



Les expositions destinées à placer sous nos yeux les œuvres de l'ancien art décoratif, si fréquentes qu'elles aient été dans ces dernières années, s'étaient arrêtées à la fin du XVIIIe siècle, comme date extrême de la période florissante de la production française. En fait, cette division historique est plus idéale que réelle, et on ne saurait l'accepter rigoureusement, sans injustice pour les hommes qui vivaient au début du siècle.

L'art, qui forme une chaîne ininterrompue, vit surtout de traditions transmises par les générations successives. Imposant de pénibles efforts à ceux qui le pratiquent, il doit les trouver préparés à suivre tous les changements imposés par les changements politiques ou par la mode. Lorsque s'ouvrait l'épopée impériale, héritière de la Révolution, elle ne rencontrait pour traduire ses grandes pages historiques que des peintres nés sous l'ancien régime. Les commandes officielles de la Convention étaient dévolues à David qui, dans sa jeunesse, avait traversé l'atelier de Boucher sans s'y arrêter, pour entrer dans celui de Vien. Les mêmes rapprochements se constatent chez les ébénistes et les bronziers chargés d'exécuter l'ameublement des résidences impériales. Tous s'étaient formés chez les fournisseurs du Garde-Meuble de l'ancienne couronne. Les premiers essais du style que l'on désigne habituellement sous la

dénomination du Premier Empire, avaient fait leur première apparition sous le règne de Louis XVI. Ils avaient été rapportés de Rome par les élèves de l'Académie admirateurs des fresques de Pompeï et des sculptures des monuments antiques que les ouvrages de Winckelmann, du comte de Caylus et de Barthélemy avaient popularisées. Après les architectes Louis, Brongniart et Gabriel, qui avaient abandonné les caprices de l'ornement rocaille, en s'inspirant dans leurs édifices, des lignes sobres et grandioses de la Rome impériale, était venue une seconde génération, moins vigoureusement trempée, qui poursuivit le mouvement nouveau jusqu'aux dernières limites, en s'appropriant les dispositions et les motifs décoratifs des maisons récemment exhumées des fouilles opérées dans la campagne de Naples.

A partir de ce moment l'art français fut condamné et remplacé par le style pseudo-antique, dans toute sa sévérité classique, que l'on implantait chez nous, sans souci des exigences de notre climat et des qualités de grâce que réclame notre génie national. Les formes nouvelles que l'on adoptait sont parfois d'une froideur trop accusée, mais l'époque se recommande par une extrême délicatesse d'exécution, dont la perfection de détails s'amoindrit à mesure que l'on se rapproche de notre siècle.

Ce retour vers l'antique fut précipité par la grande commotion politique qui termina le XVIIIe siècle. Alors que les décorateurs de Versailles et des maisons royales n'avaient vu, dans les arabesques de Pompeï et dans les frises romaines, qu'un motif élégant de plus à employer, la société nouvelle en faisait l'accompagnement obligé d'une République qu'elle fondait à l'imitation de celles d'Athènes, de Sparte et de Rome. On croyait alors retrouver l'austérité vertueuse de ces cités, en habitant des intérieurs copiés sur les maisons antiques ou en se drapant dans des toges sénatoriales. Par réaction contre l'ancien pouvoir épris du confortable et de l'élégance, l'extrême simplicité de la décoration allégorique devint de rigueur. Dans les boudoirs des merveilleuses, rien ne venait diminuer l'attention que réclamait une statue de l'Amour entourée de draperies rélevées par des patères; le mobilier des chambres à coucher était réduit à un lit de forme grecque ou égyptienne; de chaque côté étaient placés un candélabre à pied et une « athénienne » d'après les bas-reliefs romains; enfin les salons simulaient des tentes aux draperies soutenues par des lances et des casques, où tout rappelait la vaillance des fils de Mars.

Pour montrer le tableau complet de l'art au début de notre siècle, qui est surtout une époque de transition, il fallait donc rapprocher des

derniers efforts des artistes de l'ancien régime, les œuvres de ceux qui vinrent absorber la faveur du public jusqu'aux premières années



CHENET EN BRONZE, EXÉCUTÉ PAR THOMIRE, POUR LA PRINCESSE ÉLISA.

(Appartenant à M. Loyer.)

de la Restauration. La Société philanthropique a pensé avec raison qu'elle ne pouvait adopter un programme plus attrayant pour l'exposition rétrospective qu'elle se proposait d'organiser dans les salles

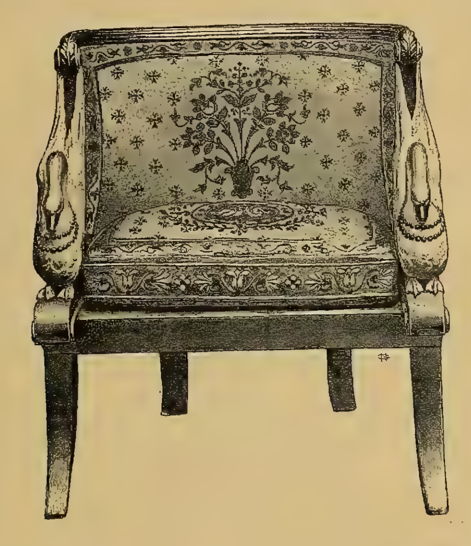
du palais des Beaux-Arts au-Champ-de-Mars, qui étaient mises à sa disposition par la Société nationale des artistes. Ouverte depuis plusieurs jours, cette exposition justifie toutes les espérances de ses organisateurs, et le succès qu'elle a obtenu assure des recettes fructueuses à l'œuvre intéressante qui doit en bénéficier.

Le comité d'organisation a montré beaucoup de goût dans l'arrangement des diverses salles qui renferment cette exposition. Pour plusieurs des galeries il s'est efforcé d'encadrer les ameublements et les objets d'art par une décoration du même style, de manière à mieux faire comprendre le caractère d'ensemble de chaque époque. L'un de nos habiles décorateurs, M. Jambon, a fidèlement retracé l'aspect des salons du premier Empire. Nous croyons que le succès eût encore été plus vif, si la restitution de ces ensembles avait été plus radicale, dans la juxtaposition de l'ameublement aux tableaux et aux portraits de la même époque. Le Mobilier national a mis à la disposition du comité les plus beaux meubles de l'époque impériale, choisis parmi ceux qui sont conservés dans ses magasins ou qui sont exposés dans le château de Compiègne. Une aussi riche contribution assurait à l'avance la réussite d'une entreprise à laquelle M. le Conservateur du Mobilier national apportait le concours personnel le plus empressé.

Le Garde-Meuble a développé sur les longues murailles des deux grandes salles servant de vestibule, à l'entrée et à la sortie, et de celles qui font partie de l'Exposition des arts au début du siècle, une série de magnifiques tapisseries des trois derniers siècles, provenant de l'ancienne couronne, que l'on est toujours heureux de revoir. En y joignant les autres tentures qui sont exposées dans le palais des Champs-Élysées, il en sort une occasion favorable, pour tous ceux qui admirent les œuvres grandioses de l'ancienne École française, de connaître la meilleure partie de notre collection de tapisseries.

L'arrangement de la salle de l'époque de Louis XVI, par laquelle débute l'Exposition, est d'un charme exquis. Les tableaux, les marbres, les terres-cuites, les meubles et les cuivres qui la décorent ont été choisis un à un et mériteraient d'être tous cités. Au fond de la pièce est placé le délicat salon revêtu d'arabesques peintes sur fond blanc, que Mme Lelong avait exposé en 1888 à l'École des Beaux-Arts. Cette décoration que complètent des meubles du temps, provient d'une petite maison du comte d'Artois à Versailles. Le Ministère de l'Intérieur a envoyé une console en bois doré, à laquelle on serait presque tenté de reprocher un excès de richesse, tant elle est

précieusement fouillée et somptueusement dorée. Il y a joint l'une des deux commodes formant pendant qui sont conservées dans les appartements particuliers du ministre. Ces meubles peuvent être classés parmi les meilleures productions du grand ébéniste Riesener, dont ils rappellent la composition habituelle. Le milieu est occupé par un panneau de forme échancrée avec une marqueterie à fleurs;



FAUTEUIL-GONDOLE EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ, RÉCHAMPI DE BLANC

(ÉPOQUE DU PREMIER EMPIRE. — MOBILIER NATIONAL).

(Gravure empruntée au « Dictionnaire du Mobilier » de M. Henry Havard.)

de chaque côté retombent des guirlandes en cuivre doré qui sont équilibrées par une ceinture et des montants de métal ciselé. Le Ministère de l'Intérieur nous montre également un beau buste de Voltaire en marbre blanc, sculpté par Houdon, qui est placé habituellement dans la salle à manger de la place Beauvau.

Les œuvres de David Roëntgen sont plus rares en France que celles de son rival Riesener, auquel il était fort inférieur. Nous n'en possédons à Paris qu'un nombre très restreint. M. Doucet, dont on connaît la belle collection d'objets d'art du XVIIIe siècle, a acquis plusieurs meubles de Roëntgen parmi lesquels figure le bureau qu'il a

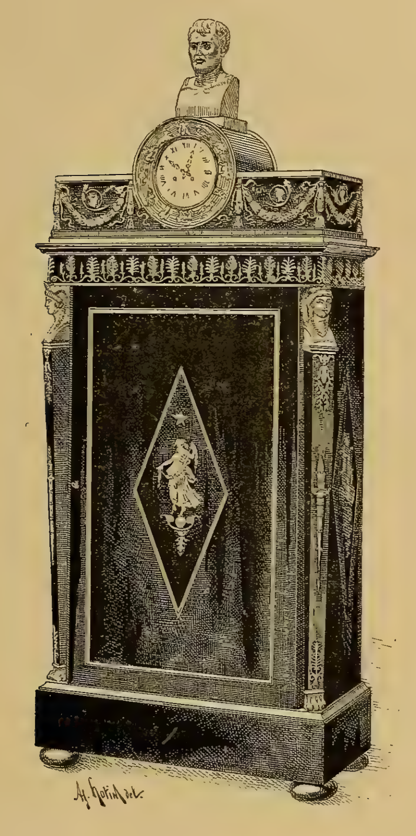
prêté à l'Exposition, en même temps qu'une charmante *Fontaine d'amour* de Fragonard et qu'un buste en marbre de jeune fille par Lemoyne. M. le comte Greffulhe possède deux armoires à angles arrondis formant étagères, sur les quatre panneaux desquelles sont encastrés des médaillons de porcelaine à relief se détachant sur un fond bleu. Ces meubles fort importants annoncent déjà, par la correction sévère de leurs lignes, l'avènement prochain du style du Directoire.

Des pendules, des candélabres, des bras de lumière, des grilles de feu et des montures de vases en cuivre doré [1], tous ciselés avec la délicatesse que le XVIIIe siècle apportait aux détails de l'ameublement, complètent la décoration de la salle Louis XVI. Plusieurs autres sculptures viennent donner à cette réunion d'objets condamnés peut-être par suite de leur destination, et malgré leur mérite intrinsèque, à rester classés parmi les œuvres de l'industrie artistique, un cachet d'art plus élevé. On y rencontre une *Femme couchée*, à M. Alexandre Dumas, terre cuite par Houdon; des bustes en terre cuite et en marbre, par Lemot et par Pajou, à Mme de Mieulle, à M. Martin Leroy et à M. le docteur Worms, ainsi que deux figures d'enfants en marbre blanc, par Pigalle, à M. le baron d'Aubigny. L'œuvre principale est la figure en bronze d'*Apollon*, par Houdon, frère de la *Diane* exposée au Musée du Louvre, que le scuplteur a fondue lui-même en 1788, dans les ateliers du Roule. Après être restée longtemps exposée dans la cour du bronzier Feuchère, on avait perdu la trace de cette statue qui appartient aujourd'hui à M. L. Goldschmidt.

Dans la salle suivante la mode a rompu définitivement avec le style de Louis XVI, pour adopter les formes antiques, mais les artistes qui composent les ornements du nouveau mobilier et les ouvriers qui les exécutent, étaient encore trop familiers avec la pratique des œuvres anciennes pour ne pas s'en souvenir à chaque instant. En examinant attentivement les meubles et les bronzes du Directoire et de l'Empire, on y retrouve les dispositions et la décoration des spécimens datant du régime précédent, que l'on s'est appliqué à dissimuler sous un aspect de simplicité voulue. Trois artistes, Percier, Thomire et Jacob, ont dirigé le goût français dans tout ce qui concerne le décor et l'ameublement intérieur, au commencement du XIXe siècle. Tous les trois étaient déjà en possession

1. Nous eussions désiré citer les propriétaires de plusieurs de ces pièces, mais les indications incomplètes et parfois erronées du catalogue nous ont obligé de renoncer à ce projet. Le comité prépare une nouvelle édition revisée de ce catalogue.

d'une certaine renommée à la chute de la royauté. L'architecte Charles Percier (1764-1838), avait été réduit, en 1792, à faire des dessins



MEUBLE-SECRÉTAIRE EN BOIS D'ACAJOU, ORNÉ DE BRONZES DORÉS
(ÉPOQUE DU PREMIER EMPIRE).
(Palais de Compiègne.)

de meubles pour les frères Jacob, ébénistes de la Convention, et pour les fabricants, en même temps que des décors pour l'Opéra. Il se lia avec Fontaine qui, de son côté, traçait des dessins pour les manufactures de papiers peints et pour la décoration des appartements dans

le style antique. Leur bonne fortune mit les deux amis en rapport avec David qui les présenta à Mme Bonaparte dont ils devinrent les architectes. Nommés ensuite architectes de la couronne, ils conduisirent d'immenses travaux de restauration dans toutes les résidences impériales jusqu'en 1814. On leur doit l'arc du Carrousel et le grand escalier du Louvre, détruit lors de l'achèvement de ce palais. Percier remplissait à la cour les anciennes fonctions de dessinateur du cabinet. Pendant ce laps de temps, aucun détail de l'ameublement ne s'exécuta que sous sa direction infatigable. Il a laissé une suite immense de dessins qui montrent sa richesse d'imagination et son activité productrice. Une partie de ces modèles était restée entre les mains de Biennais, orfèvre de la cour, de chez lequel sortaient les sabres d'honneur et les ornements impériaux, en même temps que les pendules, les candélabres et les surtouts destinés aux palais; elle appartient actuellement à la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Une autre suite destinée à des œuvres d'orfèvrerie est conservée dans la maison Odiot. Une troisième série, plus considérable, avait été remise à Jacob Desmalter, ébéniste ordinaire des résidences. Elle est déposée dans les archives de cette maison dirigée aujourd'hui par M. Janselme. Tous les modèles de Percier sont composés dans un style clair et facile à interpréter; on y sent l'artiste instruit des procédés techniques de chacune des industries à laquelle il s'adressait.

En faisant obtenir aux frères Jacob le titre d'ébénistes de la cour, Percier n'avait fait que payer la vieille dette de reconnaissance qu'il avait contractée envers eux pendant la Révolution. Les frères Jacob avaient remplacé (vers 1789) leur père Georges Jacob dans l'atelier de la rue Meslay, d'où sont sortis tant de consoles, de lits et de sièges en bois sculpté de l'exécution la plus soignée. En 1804, l'un des deux frères mourut et l'aîné, qui joignait à son nom celui de Desmalter, resta seul à la tête de la maison qu'il transporta rue des Vinaigriers. Le Garde-Meuble et les palais nationaux possèdent un nombre considérable de meubles de Jacob; tous sont travaillés avec le plus grand soin et enrichis de figures de bronze ou d'appliques en cuivre ciselé, traitées avec un goût très personnel. Jacob Desmalter était plus qu'un ébéniste, il s'est élevé souvent jusqu'à l'art, et s'il eût vécu quelques années plus tôt, il eût sans doute été un des rivaux de Riesener.

Le second collaborateur de Percier est le ciseleur Thomire (Pierre-Philippe, 1751-1843), dont la vie se prolongea assez longtemps pour avoir connu à la fois le règne de Louis XV et celui de



PSYCHÉ EN BOIS D'ACAJOU ORNÉ DE CUIVRES DORÉS, EXÉCUTÉE POUR LA PRINCESSE ÉLISA.

(Appartenant à M. Loyer.)

Louis-Philippe. Thomire, élève de Pajou et de Houdon, avait déjà exécuté de nombreux travaux pour le Garde-Meuble royal, et pour la monture des vases de la Manufacture de Sèvres, entre autres, celle du grand vase commandé pour le Muséum et qui est conservé au Louvre, lorsque la Révolution vint ouvrir la seconde phase de sa carrière artistique. Dans la première il avait cherché l'extrême ténuité des rinceaux, et s'il avait été inférieur à Gouthière pour le style et le choix de ses ornements, il l'avait surpassé par la facilité de sa production. Dans la seconde, il devint un mythologiste convaincu, ne sacrifiant plus à la grâce et reproduisant les groupes et les figures des sculpteurs du temps. Il savait cependant retrouver son burin de ciseleur lorsqu'il devait exécuter sur les dessins de Prud'hon, la Psyché et la Toilette offertes à Marie-Louise par la ville de Paris, ainsi que le berceau du roi de Rome. De lui provenaient les grands candélabres de la salle du Trône et les vases, les pendules, les torchères en bronze vert ou doré qui étaient prodigués dans tous les palais. La manière de Thomire subit une troisième transformation lorsqu'il s'associa ses fils en 1823, pour devenir un éditeur de bronzes. Nous n'aborderons pas cette partie de son existence qui est étrangère au programme de l'exposition des arts au début du siècle.

Deux portraits, l'un de Mme Récamier par Gérard prêté par le préfet de la Seine, et l'autre représentant le fils du prince Eugène de Beauharnais embrassant le buste de son père, semblent indiquer que la salle suivante renferme à la fois les œuvres de l'époque du Directoire et celles de l'Empire; mais le premier de ces régimes n'a pas duré assez longtemps pour avoir un style particulier. Il vaut mieux, pour éviter des attributions incertaines, suivre l'ordre adopté pour le classement général. Il serait difficile d'établir à quelle année précise remontent certaines consoles imitées des bronzes d'Herculanum et la belle cheminée ornée de bronzes qui décore le milieu du petit salon restitué. Nous sommes sur un terrain plus solide en présence de l'ameublement de la chambre à coucher de Mlle Mars, dont le lit et la commode sont en acajou décoré de cuivres ciselés et de médaillons en porcelaine de Sèvres, qui appartient à M. Loyer, ainsi qu'en présence du mobilier et d'un grand bureau monumental à quatre faces prêtés par Mme G. Lebaudy et provenant de la Malmaison.

La succession des salles de l'exposition de l'ameublement a été interrompue pour faire place, dans une salle spéciale, aux œuvres de la peinture s'étendant de 1780 à l'année 1820. L'ancienne et la nouvelle école s'y coudoient et l'on y trouve à la fois les

portraits poudrés de Louis XV, et les lanciers de la Restauration. Une grande toile décorative d'Hubert Robert montre un portique de fantaisie où l'on accède par un double escalier aboutissant à une nymphée (à M. Bernstein); un portrait de M. de Saint-Florentin, par Tocqué (à M. le chevalier de Stuers); un portrait d'homme vêtu de velours brodé par Greuze (à Mme la princesse Mathilde), et le *Retour du mari* par Fragonard (à Mme Denain), peuvent être cités parmi les meilleures toiles du XVIIIe siècle, qui en compte d'autres également bien choisies. David nous introduit dans l'école nouvelle avec la répétition du *Sacre de Napoléon Ier*, peinte dans son atelier pendant l'exil de Bruxelles et appartenant à M. Feuardent, composition que ses vastes dimensions ont condamnée à être placée dans la salle d'entrée. On voit son pinceau mis à la disposition de la Convention, dans la répétition du *Marat assassiné* appartenant à M. Durand-Ruel. Plusieurs portraits de l'époque révolutionnaire et de l'Empire complètent cette réunion de ses œuvres à laquelle M. Durand-Ruel a joint un portrait d'Ingres jeune, pour lequel David a assoupli sa manière ferme et sévère. Auprès de lui, Gérard et Girodet continuent dans leurs portraits les traditions de l'atelier du peintre des *Horaces*, en rachetant par l'adresse de l'exécution la conviction héroïque du maître qui leur manquait. Une réduction du portrait de Mme Devauçay (à M. Bonnat) et un portrait de Bartolini (à M. Drake del Castillo) datent de l'époque des débuts d'Ingres, alors qu'il habitait Rome. Pierre-Paul Prud'hon domine toute l'École par le charme pénétrant de ses figures. Bien que l'exposition ne montre aucune de ses œuvres les plus populaires, rien n'est plus pur de style que l'esquisse d'*Andromaque* (au baron Gérard) et que l'esquisse du plafond du Louvre représentant *Minerve conduisant le Génie des Arts à l'Immortalité;* rien n'est mieux rendu comme modelé que ses portraits dont le plus important est le *Talleyrand*, prêté par le préfet de la Seine. Dans l'École anglaise on remarque un portrait de Canova, par Thomas Lawrence (à M. Goldschmidt), et le portrait de mistress Frances Vinnicombe, par John Opie [1], peints avec une chaleur de tons que l'on ne connaissait pas encore de notre côté du détroit et que nos artistes devaient bientôt s'assimiler.

La salle à laquelle préside le portrait de Mme de Staël en Corinne, par Gérard, est réservée aux souvenirs officiels de l'époque impériale. Les principaux meubles qui y sont exposés proviennent du château de Compiègne et ont servi à Napoléon Ier ou à sa famille. Le

1. Nous publierons une gravure à l'eau-forte d'après ce tableau.

grand bureau du souverain, son trône, son fauteuil habituel y figurent avec le lit et le serre-bijoux de l'impératrice Joséphine et avec le berceau du roi de Rome. Chacune des nombreuses pièces exposées dans cette salle mérite d'exciter l'attention, par son intérêt historique. Ces secrétaires, ces commodes, ces consoles, ces armoires sont en même temps des modèles parfaits de fabrication. Il serait difficile de pousser plus loin le travail d'ébénisterie que ne le faisait Jacob Desmalter, et on ne peut s'empêcher de reconnaître que les bronzes de Thomire et des autres bronziers qui les décorent ont vraiment un aspect très large. Cette perfection n'a pu être obtenue que par la triple collaboration de Percier, de Jacob et de Thomire, que nous avons déjà fait ressortir. Nous mentionnerons, en raison de leur élégance, une armoire en bois d'acajou surmontée d'un buste de Napoléon, et le mobilier d'une chambre dont la pièce la mieux réussie est une psyché, appartenant à M. Loyer. La famille Bacciochi l'avait conservée longtemps comme un présent de l'empereur à sa sœur Élisa. Cet ameublement est complété par des chenets et par une garniture de cheminée comprenant deux candélabres et une pendule dont le cadran porte le nom de Thomire et qui est surmontée d'un groupe allégorique représentant le Temps et l'Amour.

Sur l'estrade de la salle qui suit, on a restitué une chambre à coucher de l'époque impériale, dont les pièces principales appartiennent à Mme la vicomtesse de Sapinaud. Au centre est un lit à montants droits terminés par des bustes de bronze doré, dont les draperies descendent d'un baldaquin rond surmonté par un aigle de bois doré. Tout autour sont disposés des toilettes, des secrétaires en bois d'acajou, dont la belle patine est mise en valeur par des appliques de cuivre qui ont conservé leurs dorures intactes. Ce sont les derniers efforts de l'ébénisterie consciencieuse et savante, qui depuis deux siècles avait produit tant d'œuvres artistiques. La même salle renferme des meubles en racine d'orme noueux, en bois d'if ou d'érable, dont les tonalités sourdes et monochromes éteignent l'éclat du métal doré. Bientôt on renonça aux formes antiques qui exigeaient à tout le moins une certaine recherche de style, si elles n'étaient pas toujours d'un usage confortable. Alors, le moyen âge commence à entrer en faveur et ce ne sont plus qu'ogives et quatre-feuilles destinés à accompagner les troubadours empanachés et chantant des virelais. D'ailleurs, nous sommes arrivés à la Restauration qui encourage ce retour aux arceaux gothiques des abbayes ruinées. Le berceau du duc de Bordeaux montre avec quelle rapidité le style de l'Empire a

perdu ses lignes régulièrement classiques pour finir dans la lourdeur et la banalité. Avec les derniers ébénistes de l'Empire, l'ameublement



LE TEMPS ET L'AMOUR, PENDULE EN BRONZE CISELÉ, PAR THOMIRE.

EXÉCUTÉE POUR NAPOLÉON Ier ET OFFERTE A SA SŒUR LA PRINCESSE ÉLISA.

(Appartenant à M. Loyer.)

cesse d'être un art pour devenir un métier. Ce n'est qu'après une éclipse de près d'un demi-siècle qu'il se formera une nouvelle

génération s'efforçant de remplacer la fabrication industrielle du bois de placage, en reprenant la tradition et les modèles des anciens maîtres-ébénistes.

La dernière salle complète cette restitution temporaire de la société française du commencement du siècle, en évoquant les mœurs et les physionomies des personnages qui animaient les ensembles décoratifs que nous venons de parcourir. On y a réuni un choix de gravures dues à Lavreince, à Saint-Aubin, à Beaudoin, à Moreau, à Fragonard et à Debucourt qui représentent successivement les petits-maîtres du XVIIIe siècle et ceux du Directoire. Carle Vernet et Bosio y caricaturisent l'Empire et la Restauration. Une série de gravures y déroule les variations de la mode depuis 1780 jusqu'à 1820. Le principal attrait de cette salle est la collection de dessins et de portraits par Prud'hon appartenant à M. Bonnat, à Mme Denain et à M. Alexandre Dumas. Malgré sa valeur esthétique, cette collection est distancée par la suite de portraits dessinés par Ingres au commencement du siècle et prêtée également par M. Bonnat. Il faut remonter au XVe siècle florentin pour trouver l'équivalent de ces crayons qui assurent au nom d'Ingres une des premières places dans l'histoire de l'art. Jamais une main plus habile ne fut dirigée par un respect plus exact de la nature interprétée avec autant de naïveté que d'ampleur.

Le mobilier national a exposé dans cette salle le surtout de vermeil offert par la ville de Paris à Napoléon Ier lors de son couronnement. Les dessins de cette œuvre importante, exécutée par l'orfèvre Henri Auguste, sont dus à Percier. La pièce capitale de ce surtout est une nef qui symbolise la Cité; elle est accompagnée de soupières et de plats couverts dont les profils bien étudiés sont alourdis par des ornements à palmettes sans cesse répétés. Par quel concours de circonstances ce surtout, seul parmi les richesses d'orfèvrerie de nos divers souverains, a-t-il eu l'heureuse chance de survivre à toutes les causes de destruction qui menacent les métaux précieux ?

A. DE CHAMPEAUX.

LE LIVRE D'HEURES

DU

PAPE ALEXANDRE VI BORGIA

Les hasards des enchères livreront dans quelques jours une collection de manuscrits précieux, parmi lesquels se trouvent trois livres d'Heures d'un intérêt tout particulier pour l'histoire de la miniature. Le plus ancien remonte au premier quart du XIIIe siècle et offre un éclatant témoignage de la supériorité du génie français, déjà à cette date, dans un art qui lui doit son épanouissement et où il est resté si longtemps sans rival. Le second volume, exécuté à Gand dans le dernier quart du siècle suivant, pour Daniel Rym et sa femme Isabeau Van Munte, fait entrer en scène, et d'une façon magistrale, l'art expressif de l'École flamande à ses véritables débuts indépendants. Le troisième est l'une des plus séduisantes manifestations du même art parvenu à son apogée. Ce dernier, dont je voudrais ici dire quelques mots, ne se recommande pas seulement par la beauté de ses peintures et leur étonnante fraîcheur : il y joint encore l'attrait d'une provenance illustre entre toutes. En effet, il fut exécuté pour le fameux pape Alexandre VI Borgia, et comme il est resté inconnu

à tous les écrivains qui, à des titres différents, ont eu à s'occuper de ce souverain pontife; comme, d'autre part, on n'a encore signalé aucun manuscrit lui ayant appartenu en propre et portant ses armoiries, celui-ci est donc une véritable révélation et constitue un souvenir historique digne de retenir l'attention.

La critique a détruit la légende trois fois séculaire qui présentait ce pape comme un monstre d'une rare hideur morale, souillé des crimes les plus abominables. Mais si elle a assaini l'atmosphère qui environnait le père de César et de Lucrèce Borgia, si elle a démontré que ce fut l'un des plus audacieux et des plus fermes défenseurs du patrimoine temporel et des privilèges de l'Église, ainsi qu'un souverain doué de rares capacités publiques et administratives : en revanche, elle n'est pas parvenue à découvrir chez lui une bien vive préoccupation d'imiter le beau rôle joué par un grand nombre de ses prédécesseurs à l'endroit des lettres et des arts. Pas plus que son oncle maternel Calixte III, il n'avait rien d'un Mécène. Très positif, dépourvu d'enthousiasme, incapable de toute envolée vers les régions idéales, il n'envisageait les arts que par leur côté utilitaire, et il était plus soucieux des intérêts matériels de sa famille, de ses compatriotes et de ses favoris que de la grandeur morale de son pontificat de onze ans (11 août 1492-18 août 1503). D'ailleurs, ni l'air ambiant de son pays d'origine, ni son éducation, ni le caractère dominant de son esprit ne l'avaient préparé à exercer un protectorat intellectuel. Il appartenait à une nationalité qui, en raison des nécessités historiques de sa situation, eut, avant le XVIe siècle, des préoccupations plus graves que celles de cultiver le dilettantisme littéraire et artistique. L'Espagne de cette époque enfanta d'illustres guerriers, souvent plus grands que nature, des poètes pour chanter leurs hauts faits d'armes, des légistes profonds et diserts, des diplomates habiles, mais point de véritables Mécènes de lettres; elle a élevé de superbes cathédrales, des châteaux formidables, mais, dans les autres arts, elle ne brilla point de son propre éclat et n'eut pas la gloire, comme d'autres pays, de donner le jour à un seul amateur et protecteur de marque.

Appelé tout jeune en Italie par son oncle, élevé au cardinalat à l'âge de vingt-cinq ans (1456), Rodrigo de Borja (nom italianisé en Borgia), le futur Alexandre VI, aurait pu, pendant un séjour de près d'un demi-siècle dans la ville éternelle, s'éprendre d'amour pour l'art, s'imprégner de son atmosphère, s'il avait eu des prédispositions natives à cet égard. Mais il fut, dès sa jeunesse, trop épris

des jouissances matérielles, et comme grisé par une fortune inespérée. Le goût des plaisirs, poussé jusqu'à la luxure, primait tout en lui. Dès 1464, cet homme d'Église se créa une famille, et il eut huit enfants. Hâtons-nous de dire que ce fut un modèle de tendresse paternelle, et qu'il sacrifia même à l'établissement de sa progéniture les intérêts les plus sacrés de l'Église dont il eut le gouvernement. Tout cela, joint aux événements politiques qui marquèrent son pontificat, lui laissait trop peu de loisirs en faveur des arts.

C'est encore, et tout naturellement, l'architecture qui fut le plus favorisée. M. E. Müntz constate que, dans l'art de bâtir, l'action d'Alexandre VI fut considérable. « S'il n'a pas, dit-il, ressuscité les projets grandioses de Nicolas V, la reconstruction de Saint-Pierre et du Vatican, il a dépensé son activité dans une foule d'entreprises utiles, intéressantes. Le palais apostolique lui doit la construction de l'appartement qui porte son nom; à Saint-Pierre, il achève la loge de la bénédiction, à laquelle tous ses prédécesseurs avaient travaillé, depuis Pie II, sans parvenir à la mener à bonne fin. La place située devant le palais a été décorée par ses soins d'une fontaine monumentale; il fortifie le corridor qui conduit au fort Saint-Ange, tandis qu'il ouvre, à l'usage du public, une nouvelle voie de communication entre le palais pontifical et le môle, l'imposante Via del Borgo Nuovo. Quant au môle lui-même, il le transforme en une forteresse redoutable. La reconstruction de la Porta Settimiana, de l'autre côté du Borgo, complète cet ensemble de travaux qui aurait suffi à illustrer tout autre pontificat ». Il n'en est pas moins vrai que ces travaux, fort méritoires d'ailleurs, n'étaient point d'un caractère désintéressé, entrepris pour la gloire de Dieu et de l'Église, ou en vue de favoriser l'art, mais plutôt dans l'intérêt personnel du pape, soit pour son agrément et ses commodités, soit pour sa propre sécurité et celle des siens. Il avait pressenti l'utilité que pourrait avoir un jour la communication secrète entre le Vatican et le fort Saint-Ange. C'est, en effet, grâce à ce fameux souterrain, qu'il put se soustraire au danger d'être enlevé comme otage par ordre de Charles VIII (janvier 1495), et, à sa mort, c'est par la même voie que son fils abhorré, César, échappa aux Orsini et aux barons romains ligués contre lui.

En sculpture, il n'y a pas à citer une seule œuvre marquante qui ait été exécutée sur son ordre, bien que des artistes d'un génie supérieur n'aient point manqué alors à l'Italie. De même pour la peinture. Alexandre VI ne sut s'attacher aucun peintre de premier ordre, et il faut lui savoir grand gré d'avoir prodigué ses faveurs à Pinturicchio,

un maître des plus habiles dans la peinture décorative. C'est à lui que le pape confia l'exécution des fresques de ses appartements privés, peintures fort intéressantes, qui ont aussi leur légende apocryphe, et que M. Charles Yriarte vient pour ainsi dire de révéler graphiquement au public dans sa belle iconographie des Borgia [1], attendu que ces appartements, frappés d'anathème par Jules II, ne furent ouverts depuis 1503 qu'à de rares privilégiés. Pinturicchio peignit encore, dans le château Saint-Ange, six fresques historiques, dont aucune malheureusement ne subsiste aujourd'hui. Nous n'en connaissons plus que les sujets, grâce à une minutieuse description qui en fut faite par Bouchard, le maître des cérémonies d'alors. Alexandre VI fit consigner dans ces fresques le souvenir de sa puissance suprême qui s'exerça à la confusion du roi de France. On voit qu'aussi bien dans le domaine de la peinture, le fameux pape n'est point sorti de la sphère de ses intérêts personnels, en raison même de la place qu'il attribua aux œuvres commandées par lui.

Si nous passons aux livres, la déception est encore plus grande. M. Eug. Müntz, qui ne laisse presque jamais rien à glaner après lui, nous fournit des preuves indéniables de l'indifférence d'Alexandre VI à l'égard des lettres. De tous les documents recueillis par le savant historien de l'art, il résulte que la Bibliothèque du Vatican ne dut pas s'accroître de beaucoup sous ce pontificat. On rapporte, il est vrai, que Pomponio Leto fut envoyé par ce pape en Allemagne avec mission d'y acheter des manuscrits, mais on ne sait rien de positif à cet égard.

En ce qui concerne les manuscrits avec peintures, M. Müntz n'a trouvé mention que d'une seule commande, se rapportant à trois missels destinés à la chapelle papale, et dont les miniatures ont été exécutées par un nommé Camille de Alcazurris de Bologne [2]. Ici même [3], M. Thausing a signalé dans la collection Albertine de Vienne, une miniature découpée d'un manuscrit grand in-folio, représentant la *Descente du Saint-Esprit*, dont l'encadrement architectural renferme le portrait d'Alexandre VI. D'après l'inscription placée autour, cette œuvre superbe est due au célèbre miniaturiste milanais Antonio da Monza, frère mineur; mais M. Müntz estime

1. *Autour des Borgia; les Monuments, les Portraits, etc., études d'histoire et d'art.* Paris, 1891, in-4.

2. *La Bibliothèque du Vatican au* XVe *siècle.* Paris, 1885, in-8.

3. Elle est reproduite en gravure dans *La Renaissance en Italie et en France,* de M. Eug. Müntz, p. 195.



SAINTE VERONIQUE

Miniature d'un Livre d'Heures executé pour Alexandre Borgia

Gazette des Beaux-Arts

Imp Eudes

qu'on n'oserait soutenir que ce travail se rattachât au pontife dont il donne l'effigie.

Il est donc acquis qu'Alexandre VI ne compte point au nombre des papes bibliophiles, d'autant plus que même le manuscrit dont je vais parler ne me paraît rien devoir à son initiative, quoiqu'il porte ses armoiries.

Comme je l'ai dit au début, c'est un livre d'Heures d'une rare splendeur. Il est de format in-8°, haut de 188 et large de 132 millimètres, sur du vélin de premier choix, et compte 207 feuillets, non compris les blancs. La calligraphie en est fort soignée et très régulière. Les miniatures sont au nombre de cinquante-huit : vingt-quatre petites au calendrier, seize à pleine page et dix-huit moyennes avec figures de saints et de saintes. Il faut y ajouter soixante-quatorze encadrements, des centaines d'initiales et des bouts de lignes disséminés dans le texte et peints en or et en couleurs. Je n'en entreprendrai point une description détaillée après la notice développée dont il est l'objet dans le catalogue de la vente où il figure [1].

Il a été signalé pour la première fois dans le texte explicatif des planches de l'*Imitation de Jésus-Christ* publiée en chromolithographie par la maison Gruel et Engelmann; l'ornementation de deux des pages de cette publication a été empruntée à ses riches bordures. L'auteur du texte, M. H. Michelant, a commis deux erreurs à l'endroit de ce manuscrit : il en a attribué l'exécution à des artistes italiens et il a émis l'opinion que le pape Alexandre VI a fait faire lui-même ce livre d'Heures pour son usage. Or il suffit de jeter un regard sur ses peintures pour y reconnaître immédiatement la main des miniaturistes de l'École flamande, plus particulièrement de celle de Bruges. Si quelques personnes ont été tentées d'y voir l'œuvre d'artistes français, même de l'École de Touraine, il ne faut pas oublier que, dans la seconde moitié du xve siècle, l'École française et l'École flamande s'étaient pénétrées mutuellement à un point tel que leurs produits offrent certains traits communs. Cependant il s'y trouve, de part et d'autre, des différences caractéristiques si accentuées, qu'on ne saurait avoir la moindre hésitation sur leur origine respective. Quant à l'affirmation que le manuscrit qui nous occupe a dû être fait en vertu d'une commande émanant d'Alexandre VI lui-même, tout concourt à prouver qu'il n'en fut rien, et il n'y a pas surtout lieu de supposer que ce pape se fût adressé à des artistes des Flandres plutôt

1. *Collection de M. Léon G.*, vente à l'Hôtel Drouot le 6 juin 1891 (MM. Mannheim et Durel, experts).

qu'à des miniaturistes italiens de haut renom qui produisaient à cette époque même des chefs-d'œuvre. La présomption la plus légitime est que ce beau livre d'Heures lui a été offert en présent. C'est sans doute pourquoi, étant destiné au chef spirituel de la chrétienté, il est dépourvu de tout caractère topique et ne renferme dans son texte rien de spécial à la liturgie des Flandres, bien qu'il en soit originaire.

Les petites miniatures qui ornent les vingt-quatre pages du calendrier représentent les sujets habituels : d'un côté le symbole obligé du trait caractéristique de chaque mois par rapport aux occupations rurales ; de l'autre, le signe respectif du zodiaque.

La première des peintures à pleine page, servant de frontispice, est d'un style sévère et d'une grande ampleur hiératique. Elle nous montre sainte Véronique, sous les traits d'une noble matrone, tenant le linge avec l'empreinte de la *Sainte Face*. Par la précision du modelé, l'expression des physionomies et le caractère sacré de l'exposition, c'est une œuvre magistrale. Dans le montant extérieur de son encadrement architectural sont peintes les armoiries d'Alexandre VI : *Parti : au 1er, de sable à 2 pals d'or; au 2e, d'or à un bœuf de gueules passant sur une terrasse de sinople*. L'écusson est surmonté de la tiare et accompagné de clefs de Saint-Pierre passées en sautoir. Il faut nous y arrêter un instant.

De graves historiens ont dit et on l'a répété après eux jusqu'à ce moment que ce pape était fils d'un gentilhomme valencien, Joffré Lenzol ou Llanzol (nom qui fut italianisé en Lenzuoli) et d'Isabelle Borja, l'une des quatre sœurs du pape Calixte III. Or, M. Yriarte, qui s'est livré à une enquête sérieuse et féconde sur les Borgia, établit à l'aide de documents d'archives que le père d'Alexandre VI était aussi un Borja, le propre cousin germain de sa femme [1]. L'erreur paraît être venue de la confusion entre le nom civil d'Alexandre VI : Rodrigo Borja y Borja-Doms, et celui de son petit-neveu Rodrigo Llanzol y Borja. Cette famille, qui tirait son nom de la petite ville de Borja, au royaume de Valence, portait, dès le XIIIe siècle, pour armes : *un bœuf de gueules* (rouge) *sur fond d'or*, auxquelles Calixte III ajouta : *une bordure de gueules chargée de huit flammes d'or*. Alexandre VI conserva les armes primitives, en y joignant un autre écusson qui serait celui de sa grand'mère, issue de la race chevaleresque des Doms. M. Yriarte le blasonne par méprise : *trois* BANDES D'AZUR *sur*

1. *César Borgia*. Paris, 1889, 2 vol. in-8.

champ d'or, contrairement au texte du chroniqueur-poète du XIII[e] siècle, Febrer, dont il invoque le témoignage ; celui-ci décrit les armes des Doms comme portant :

Trè *faixés* de blau retirant a negre,

c'est-à-dire *trois fasces de couleur bleue tirant sur le noir*, couleur point héraldique, mais qui en aucun cas ne représente l'azur. Ce bleu très foncé fut dans la suite remplacé par du noir pur (le sable), et l'écusson primitif dut encore être modifié dans sa composition, car aussi bien sur les armoiries d'Alexandre VI que sur celles de son fils César reproduites dans l'ouvrage de M. Yriarte ce ne sont plus, dans la seconde partie de l'écusson, les *trois fasces*, mais un *fascé d'or et de sable de* 6 *pièces*. Il faut croire que cette question d'armoiries n'a pas toujours été très claire et que les renseignements fournis à l'enlumineur de notre manuscrit n'étaient pas d'une exactitude rigoureuse pour qu'il ait transformé les armes ci-dessus en plaçant les fasces verticalement, de manière à en faire des pals, tout en conservant les mêmes émaux : l'or et le sable. La chose d'ailleurs importe peu, attendu que le « bœuf » des Borgia sans la bordure et la tiare pontificale garantit suffisamment l'authenticité de la provenance.

Les autres grandes peintures ont pour sujets : le *Crucifiement*, la *Descente du Saint-Esprit*, la *Vierge avec l'Enfant Jésus*, l'*Annonciation à la Vierge*, la *Visitation de sainte Élisabeth*, la *Nativité de Jésus-Christ*, l'*Annonciation aux bergers*, l'*Adoration des mages*, la *Présentation au Temple*, le *Massacre des Innocents*, la *Fuite en Égypte*, le *Couronnement de la Vierge*, le *Roi David en prière*, la *Résurrection de Lazare*. La plupart sont incontestablement l'œuvre d'un maître et réunissent les plus fines qualités de l'École flamande. L'inventeur y est excellent, familiarisé avec les lois de la perspective et habile dans l'art de la mise en scène pittoresque. Le dessinateur n'est pas moins parfait, même dans le nu. Les têtes sont étudiées avec le plus grand soin, les mains sont d'une finesse remarquable, et, ce qui séduit le plus, c'est que l'expression individuelle est rendue avec un rare bonheur. Le type de la Vierge est d'un réalisme charmant. Dans les scènes où elle est représentée en être terrestre, sa figure reflète admirablement les sentiments qui agitaient son âme dans les différentes phases de sa vie. Dans l'*Annonciation* et dans la *Visitation à sainte Élisabeth*, son visage est inondé d une vive rougeur de plaisir et de pudeur effarouchée. Ailleurs sa physionomie exprime l'orgueil maternel,

la tendresse, la douleur, la résignation. Mais lorsqu'elle est représentée comme mère de Dieu, avec le petit Jésus assis sur ses genoux et écoutant les anges musiciens, sa figure calme et sérieuse est d'une majesté divine. Bien des personnages des deux sexes ont certainement été peints d'après nature et offrent de véritables portraits. Ce réalisme s'étend aux accessoires du mobilier, au costume, à l'architecture. Le coloris est éclatant et harmonieux.

Les petites miniatures avec les figures de saints et de saintes sont d'une autre main et accusent le pinceau d'un enlumineur attardé dans les pratiques antérieures.

Ce sera l'éternel honneur de l'École flamande d'avoir substitué à la banalité et à la monotonie de l'ornementation conventionnelle d'avant le xv[e] siècle, celle empruntée au monde végétal et animal. Sous ce rapport le livre d'Heures du pape Alexandre VI peut être mis en parallèle avec les plus célèbres manuscrits similaires. La flore indigène la plus décorative a été mise à contribution par le peintre des encadrements. Ce sont des cyclamens, des violettes, des ancolies, des iris, des lis, des œillets, des coquelicots, des bleuets, des gueules-de-loups, des marguerites aux nuances variées, des pois de senteur, des myosotis, et surtout des roses blanches, roses et rouges. Dans ce parterre fleuri, auquel un heureux emploi du fraisier avec ses fruits ajoute un charme décoratif de plus, l'artiste a semé des oiseaux au plumage chatoyant, des mouches, des limaçons, des chenilles et tout un monde de papillons. Parfois il y a joint des branchages disposés en rinceaux aux fines découpures et aux volutes gracieuses. Toute cette ornementation est d'un goût parfait, d'un éclat incomparable, et d'une fidélité de rendu telle que c'est presque la réalité même, et qu'on croirait pouvoir enlever avec le doigt le pollen des étamines des fleurs ou la fine poussière des ailes des papillons. Je signalerai aux archéologues les nombreux méreaux ou jetons de pèlerinage qui garnissent la bordure de la page où saint Jacques l'apôtre est représenté en pèlerin.

On serait certes heureux de pouvoir nommer les artistes d'élite qui ont exécuté les principales peintures de ce volume. Tout ce qu'on peut dire sans se tromper, c'est qu'ils appartenaient à cette brillante phalange de miniaturistes de l'École de Bruges, à l'étude de laquelle M. Paul Durrieu vient précisément d'apporter une si intéressante contribution [1], et qui a produit, nul ne l'ignore, tant de

1. Voir le premier article du remarquable travail de M. Durrieu, *Alexandre Bening*, qui vient de paraître dans le n° du 1[er] mai de la *Gazette des Beaux-Arts*.

chefs-d'œuvre. La date de l'exécution de ce livre est circonscrite entre les années 1492 et 1503, celles du pontificat d'Alexandre VI, et elle se place plus probablement vers 1495. L'art y est encore essentiellement gothique, mais déjà à la recherche de voies nouvelles, quoique l'heure de la Renaissance n'ait pas encore sonné pour les Flandres. La critique contemporaine a suppléé à l'absence de signatures et de documents, pour déterminer, par voie de rapprochements, la paternité de bien des œuvres peintes. Qu'il me soit permis, ne serait-ce qu'à titre de simple conjecture, d'appliquer cette méthode comparée à l'objet de la présente notice.

Parmi les peintres qui exerçaient leur profession à Bruges vers la fin du xv[e] siècle, figure un artiste que Vasari et Guichardin qualifient de miniaturiste remarquable, et dont M. Weale, avec sa grande compétence et à la suite de laborieuses recherches, a reconstitué la personnalité. Il s'appelait Gérard David. Le Musée de l'Académie de Bruges possède de lui deux miniatures authentiques, de sorte que cette qualité ne saurait lui être contestée, et le critique que je viens de citer lui attribue une large participation aux peintures du *Bréviaire Grimani*. Le Musée de Rouen conserve de sa main un superbe panneau représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus, accompagnée de deux anges musiciens* et environnée de tout un cortège de saintes [1]. Or, la partie centrale de cette vaste composition offre une étonnante parenté avec la miniature qui représente le même sujet dans le livre d'Heures d'Alexandre VI et qui est l'une des plus belles. Le type et l'attitude de la Vierge sont presque identiques, et il en est de même pour les anges, dont l'un joue aussi de la viole et l'autre de la mandoline. On dirait que nous avons ici une première pensée du maître, développée ensuite d'une façon magistrale dans le tableau du Musée de Rouen, œuvre postérieure d'une quinzaine d'années, car documentairement elle date de 1509. Gérard David paraît avoir affectionné tout particulièrement le sujet de la Vierge accompagnée d'anges musiciens, comme en témoigne encore un autre tableau de lui, qui figure au Musée de Darmstadt. Et il n'y a pas seulement que la parenté matérielle entre ces compositions : il y a aussi une étroite parenté morale. En effet, ce qui frappe aussi bien dans la miniature que dans le tableau, c'est la même mélancolie du sentiment, la même douceur d'expression et de coloris, et visiblement l'auteur des deux œuvres est un disciple tout au moins indirect de Memling. Ce n'est pas tout. Le *Roi David en prière*, dans la miniature de notre livre

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX (1866), p. 549.

d'Heures, est à coup sûr un portrait; or, sauf la différence d'âge, il ressemble singulièrement à celui de l'artiste qui s'est peint lui-même, avec sa femme, dans le tableau ci-dessus qu'il offrit aux Carmélites de Bruges. Il n'y aurait rien de surprenant dans ce fait dont on a plus d'un exemple, et le choix du personnage auquel le miniaturiste aurait donné ses propres traits, trouverait ici une explication toute naturelle dans l'identité du nom. Notons que l'âge qu'avait à cette date Gérard David, trente-cinq à quarante ans, correspond bien à celui du portrait, tandis que le prophète est représenté plus communément en vieillard. C'est précisément dans cette miniature que l'artiste a placé au fond le célèbre hôpital de Saint-Jean de Bruges, et la présence de ce monument, nullement obligatoire comme décor dans un sujet qu'on représente d'habitude en pleine campagne, semble avoir ici une signification et rappeler la ville où maître Gérard s'était fixé dès 1483 et où il mourut quarante ans plus tard. C'est également un coin de la même cité qu'on voit à l'arrière-plan de la ravissante miniature de la *Résurrection de Lazare*, et cette double circonstance confirme tout au moins l'origine brugeoise du volume.

On se demande aussi qui pouvait bien être le donateur de ce livre somptueux à Alexandre VI. Je risquerai encore une hypothèse à cet égard. Ne serait-ce pas par hasard un hommage de la part du cardinal Domenico Grimani au pape, de qui il reçut la pourpre à l'âge de trente-trois ans (1493), qui fut non seulement son protecteur mais plus tard de son infortuné père, Antonio Grimani, qui trouva à Rome refuge et aide à la suite de la condamnation qu'il avait encourue à Venise. Il n'y aurait rien que de très naturel dans cette façon de manifester sa reconnaissance de la part du jeune cardinal déjà passionné pour les beaux manuscrits. Des mains d'Alexandre VI, ce livre d'Heures dut passer entre celles de son fils Jean, duc de Gandia, qui se fixa en Espagne et y fit souche. C'est en effet de ce pays qu'il a été rapporté à Paris il y a une trentaine d'années.

Quoi qu'il en soit des conjectures que je viens d'émettre, et quand bien même, ce que je ne pense pas, il faudrait renoncer à jamais à l'espoir de dévoiler le nom du principal auteur des peintures de ce manuscrit, il n'en reste pas moins une œuvre admirable, et l'un des plus beaux produits de cet art charmant de la miniature, dont l'histoire est encore à faire.

GUSTAVE PAWLOWSKI

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1891.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquités de la Russie méridionale (édition française des Rousskia Drevnosti); par le professeur N. Kondakof, le comte J. Tolstoï et S. Reinach. Grand in-4°, Paris, lib. Leroux.

Les Vitraux de la cathédrale de Laon; par A. de Florival et E. Midoux. Ouvrage accompagné de nombreuses grav., 2 vol. grand in-4°, Paris, lib. Didron.

Les Bas-Reliefs antiques de la place Lenche, à Marseille; par M. Ed. Flouest. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur, Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. 51).

Un vitrail au XVIe siècle, du Musée archéologique de Saint-Jean d'Angers; par V. Godard-Faultrier. In-8°, Angers, imp. et lib. Germain et Grassin.

Les Basiliques de Saint-Martin, à Tours, note supplémentaire en réponse à une note complémentaire de Mgr Chevalier sur les fouilles de Saint-Martin de Tours; par Stanislas Ratel, ingénieur. In-8°, Paris, lib. Picard.

Objets mérovingiens découverts à Artres, décrits par M. L. Dancoisne. In-8°, Hénin-Liétard, imprim. Plouvier-Dekindt.

Les monuments khmers (Cambodge et Siam). Documents complémentaires d'architecture, de sculpture et de céramique; par Lucien Fournereau, architecte, chargé d'une mission archéologique par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Grand in-4°, Paris, Leroux.

Les Ruines d'Angkor. Étude artistique et historique sur les monuments khmers du Cambodge siamois; par Lucien Fournereau et Jacques Porcher. Grand in-4°, Paris, librairie Leroux.

Musées et Collections archéologiques de l'Algérie, publiés par ordre de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sous la direction de M. R. de La Blanchère. Musée d'Alger; par Georges Doublet, ancien membre de l'École d'Athènes. Grand in-4°, Paris, libr. Leroux.

Les Antiquités sémitiques, leçon d'ouverture faite au Collège de France pour l'inauguration de la chaire d'épigraphie et antiquités sémitiques le 21 mai 1890, par Ch. Clermont-Ganneau, membre de l'Institut, professeur au Collège de France. Petit in-18, Paris, librairie Leroux.

Bibliothèque orientale elzévirienne, LXV.

Peintures de vases antiques recueillies par Millin (1808) et Millingen (1813), publiées et commentées par Salomon Reinach, ancien membre de l'École française d'Athènes, attaché des musées nationaux. In-4°, Paris, imp. et lib. Firmin-Didot et Cie.

Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains.

Notice de quelques bijoux d'or au nom de Constantin, par M. Mowat, membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8° avec figures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. 50).

L'Abbaye de Flaran, en Armagnac : description et histoire, avec 7 planches; par Pierre Benouville, architecte du gouvernement, et Philippe Lauzun. Grand in-8°, Auch, imp. Foix.

Les Tapisseries de Montereau ; par M. Jules Guiffrey. Avec une eau-forte de M. Paul

Gillard. In-8°, Fontainebleau, imprim. Bourges.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

Les Plates-Tombes du moyen âge. Essai d'esthétique archéologique; par M. Jules Momméja. In-8°, Montauban, imprimerie Forestié.

Extrait du *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne.*

Album archéologique des musées de province, publié sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et sous la direction de Robert de Lasteyrie, membre de l'Institut. 1re livraison (feuilles A-G et 1-6). Introduction, par M. Robert de Lasteyrie. Bibliographie des musées de province, par M. Robert de Lasteyrie. Pl. 1 : Statue de chanoine, du musée de Mans. Notice par M. Robert de Lasteyrie. Pl. 2 : Jupiter, du Musée d'Evreux. Notice par M. Salomon Reinach. Grand in-4°, Paris, lib. Leroux.

La Croix des premiers croisés, par F. de Mély. In-4° à 2 col., Lille, libr. de la Société de Saint-Augustin.

Encadrements en couleur. Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Excursions archéologiques en Grèce. Mycènes, Delos, Athènes, Olympie, Éleusis, Épidaure, Dodone, Tyrinthe, Tanagra, par Ch. Diehl. Ouvrage contenant 8 plans. In-18 jésus, Paris, librairie Colin et Cie.

Itinéraire de la Haute-Égypte, par Auguste Mariette-Pacha. 3e édition, revue et augmentée. In-32, Paris, libr. Maisonneuve et Cie.

La Question des dolmens et des coffres de pierre devant la Société polymathique (réponse à M. Gaillard); par le docteur G. de Closmadeuc. In-8°, Vannes, imprimerie Galles.

Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan.*

Kirchliche Kunstdenkmale aus Olmütz. Erläuternder. Text von Prof. Adolf Nowak. In-fol., Olmütz, Hölzel.

Grossherzogliche Vereinigte Sammlungen zu Karlsruhe. Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen von Karl Schumacher. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. In-8°, Karlsruhe, J. Bielefeld.

Der Byzantinische Zellenschmelz von Johannes Schulz. Mit 22 Tafeln. In-8°, Frankfurt A. M., August Osterrieth.

Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Beschrieben von Prof. W. A. Neumann. In-fol., Wien, Hölder.

Monumentos del arte mexicano antiguo. Gr. in-fol., Berlin, Asher.

Monuments de l'art mexicain ancien. Ornementation, mythologie, tributs et monuments, par le Dr Antonio Peñafiel. Un volume de texte espagnol, français et anglais, et deux volumes de planches. 97 exemplaires sont mis dans le commerce. Prix, 1125 francs.

Album de la sección arqueológica de la Exposición universal de Barcelona. In-8°, Barcelona, Jaime.

Asociación artística arqueológica barcelonesa.

Nordisk Archaeologi. Stenalderstudier af L. Zinck. In-8°, Kjobenhavn, Frimodts.

Olympia. Die Ergebnisse der von dem deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung. Herausgegeben von Ernst Curtius und Friedrich Adler. In fol., Berlin, Asher.

Textband IV. Die Bronzen. Les tomes I-III paraîtront plus tard.

L'Archéologie préhistorique gauloise, gallo-romaine et franque à l'Exposition universelle de Paris. Par le baron Alfred de Loë. In-8°, Bruxelles, Baertsoen.

Dipinti murali di Pompei. Illustrazione per l'architetto Edoardo Cerillo. Versione dal francese par Giulio Gottrau. In-fol., Napoli, Amelio.

Manual de arqueologia prehistorica, por Manuel de la Peña y Fernández. In-4°, Sevilla, Izquierdo.

Urgeschichtliche Forschungen, in der Umgebung von Wies in Mittelsteiermark. In-4°, Wien, Hölder.

I. Die prähistorischen Denkmale der Umgebung von Wies. Von V. Radimský.

II, III. Bericht über die in den Jahren 1881-1883 durchgeführten Grabungen.

IV. Schluss-Bemerkungen. Von. J. Szombathy.

Kampfgruppe und Kämpfertypen in der antike von Oscar Bie. In-8°, Berlin, Mayer und Müller.

Die Katakombengemälde und ihre alten copien. Eine ikonographische Studie von Joseph Wilpert, mit 28 Tafeln in Lichtdruck. In-4°, Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung.

Die Bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo von Alois Raimund Hein mit einem Titelbilde, zehn Tafeln, neunzig Text-illustrationen und einer Karte. In-8°, Wien, Alfred Hölder.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

L'Art gothique. L'Architecture, la Peinture, la Sculpture, le Décor, par Louis Gonse, du Conseil supérieur des Beaux-Arts, rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*. Grand in-4°, avec 282 illustrations dans le texte, exécutées d'après les dessins de Boudier, 28 planches se répartissant comme suit : 4 eaux-fortes par MM. Gaujean, H. Guérard et Paul Laurent, 6 aquarelles typographiques par MM. Lucien Magne et Hugard, 2 chromolithographies, 12 héliogravures de Dujardin dont 4 tirées en coul., 4 photogravures typographiques. In-4°, IV-481 p., Paris, imp. et lib. May et Motteroz, 100 francs.

25 exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon, 250 francs.

De l'Influence de l'art des Goths en Occident, communication faite au congrès historique et archéologique de Liège (août 1890), par le baron J. de Baye. In-4°, Paris, Nilsson.

Discours de MM. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, et Paul Dubois, de l'Institut, directeur de l'École des Beaux-Arts, aux funérailles de M. Albert Lenoir, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, le 20 février 1891. In-4°, Paris, impr. Firmin-Didot et Cie.
Institut de France.

Les Grands Peintres de l'Allemagne, de la France (période contemporaine), de l'Espagne et de l'Angleterre, suivis de l'Histoire sommaire de la peinture japonaise, par MM. T. de Wyzewa et X. Perreau. Ouvrage illustré de 320 grav. Grand in-4°, Paris, libr. Firmin-Didot et Cie.

Profils et Portraits. Notes de littérature, Notes d'art, par Marcel Fouquier. In-18 jésus, Paris, imprim. et librairie Lemerre.
Bibliothèque contemporaine.

Précis de l'art arabe et Matériaux pour servir à l'histoire, à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman, par J. Bourgoin. Livraisons 1 à 16. In-4°, Paris, librairie Leroux.
L'ouvrage complet formera 2 vol. in-4° avec 300 pl. hors texte : 150 francs.

Table topographique des artistes français. Grand in-8° à 3 col., Abbeville, imprimerie Retaux.

Historique du chœur et Iconologie des stalles de l'église Notre-Dame de Villefranche-de-Rouergue, par l'abbé Victor Lafon. In-4°, Rodez, imp. Ratery-Virenque.

De l'ésotérisme dans l'art, par Émile Michelet. In-18 jésus, Paris, libr. Carré.

La Renaissance française, allocution prononcée à la quatorzième réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements par Eugène Müntz. In-8°, Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Discussion du budget des beaux-arts. Discours prononcé par M. Ed. Aynard aux séances de la Chambre des députés des 22 et 24 novembre 1890. In-32, Paris, imp. des journaux officiels.
Extrait du *Journal officiel* des 23 et 25 novembre 1890.

Pseudohethistische Kunst. Ein Vortrag von Otto Puchstein. In-8°, Berlin, Reimer.

Geschichte der griechischen Künstler. Von Dr Heinrich Brunn. 2e auflage. In-8°, Stuttgart, Ebner.

Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe in der Schweiz im Jahr 1889. In-8°, Bern, Schmid.

Tours et tourelles de la Belgique, d'après les aquarelles de Jean Baes. In-fol., Bruxelles, Lyon-Claesen.

Zaragoza artística, monumental é histórica, por A. y P. Gascón de Gotor. In-4°, Zaragoza, Ariño.

Notes d'art. A propos du Salon de Bruxelles, par Albert Dutry. In-8°, Gand, Siffer.

Cozza-Luzi. Il duomo di Orvieto e Raffaello Sanzio nel Trionfo Eucaristico. Lettura inaugurale all' accademia orvietana la Nuova Fenice. In-8°, Milano, Giuseppe.

Panella. Il paliotto della cattedrale aprutina. Studio storico ed artistico. In-4°, Teramo, Tip. del Corriere Abruzzese.

Funghini. Sulla utilità di bene conservare i monumenti antichi per l'insegnamento dell' architettura e per l'onore della nazione. In-8°, Torino, Roux.

Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München. Hrsg. von P. V. Salvisberg. In-fol., München.

Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Von D. Burckhardt. In-4°, Basel. Schneider.

Bertoglio-Pisani. Un nuovo ed un vecchio museo. In-8°, Milano, Hœpli.
I. Il nuovo museo nazionale di Villa Giulia a Roma.
II. Il museo Correr a Venezia.

Gustavo Frizzoni. Arte italiana del rinascimento-saggi critici. In-8°, Milano, Dumolard.
Napoli nelle sue attinenze coll' arte del rinascimento. Giovanni Antonio de' Bazzi. Baldassarre Peruzzi.

Roman literature in relation to Roman art. By Bob. Burn. In-8°, New-York, Macmillan.

History of Art. By W. H. Goodyear. In-8°, New-York, Barnes.

Bilder-Atlas zu Caesars Büchern de Bello Gallico mit über 100 illustrationen und 7 Karten herausgegeben von Dr Raimund Oehler. In-8°, Leipzig, Verlag von Schmidt und Günther.

Atlas historique et ethnographique du Royaume de Serbie, par Félix Lay. In-fol., Belgrade, Stockinger.

Cenni sul ritratto dello insigne statuario Lorenzo Bartolini, dipinto dal prof. Giuseppe Bezzuoli. In-4°, Pisa, Mariotti.

Cecconi Giosuè. Il duomo di Osimo illustrato. In-8°, Osimo, Rossi.

Beltrami Luca. La Certosa di Pavia. In-fol., Milano, Demarchi.
Con quarantadue tavole.

Raphael Sanzio. La Vierge de l'Incarnation ou Vierge au sein. Peinture sur bois signée du maître et seule exécution de deux études authentiques bien connues, *La Madone allaitant*. Documents complets relatifs à la certitude de l'authenticité de ce tableau. Publiés par L. Nicole, avec trois autotypies. In-8°, Lausanne, Bridel.

Histoire de l'art chrétien aux dix premiers siècles, par F. R. Salmon. In-8°, Lille et Bruges, Desclée, de Brower et Ce.

Études sur les arts plastiques en Belgique, par L. de Taeye. In-8°, Bruxelles, E. Bruylant.

Notice des médaillons et modèles d'Antoine Bovy, exposés dans les locaux de l'école municipale d'art, par J. Mayor. In-8°, Genève, Stapelmohr.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

La Peinture française à l'Exposition universelle (1789-1889); par M. Georges Lafenestre, conservateur au Musée du Louvre. In-8°, Paris, Imprim. nationale.

Conférences de l'Exposition universelle internationale de 1889 (15 juillet 1889).

Ville de Paris. Décoration artistique de l'Hôtel de Ville. Concours de peinture pour la décoration du salon situé à l'angle de la place de l'Hôtel-de-Ville et du quai. Rapport sur les opérations du jury; par M. Roll, rapporteur. In-4°, Paris, imp. et lib. Chaix.

Troisième exposition de la Société des peintres-graveurs français, ouverte, galeries Durand-Ruel, du 4 au 30 avril 1891. In-16, imp. Ménard et Cie, 11, rue Le Peletier.

Le Nu au Salon (Champ de Mars), 5e vol.; par Armand Silvestre. In-8°, avec grav. et 32 reproductions en phototypie. Paris, impr. et librairie Bernard et Cie.

Catalogue de la treizième exposition de la Société d'aquarellistes français (1891). In-8°, Paris, imp. Jouaust.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Paris-Salon (2e série, 3e volume); par Louis Enault. In-8°, Paris, impr. et libr. Bernard.

Exposition annuelle de la Société des pastellistes français (7e année), ouverte, galerie Georges Petit, le 4 avril 1891. In-16, Paris, impr. Ménard et Cie, 8, rue de Sèze.

Livre (le) d'or du Salon de peinture et de sculpture de 1890. Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre et orné de 14 planches à l'eau-forte, gravées par de Billy, Champollion, Courboin, Daumont, Duvivier, Jeannin, Lalauze, L. Lambert, Le Rat, Muller, Manesse, Mlle Formstecher, Salmon, Toussaint. In-4°, Paris, imprim. Jouaust; Librairie des bibliophiles.

Première exposition du « Petit Salon », ouverte du 10 décembre 1890 au 15 janvier 1891, 18, rue Saint-Lazare. (Peinture, aquarelle, pastel, dessin.) In-18, Paris, imprimerie Blot.

Catalogue et Description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance exposés au musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny; par E. Du Sommerard, de l'Institut. In-8°, Paris, imprim. Chaix, à l'hôtel de Cluny.

Reims artiste. Visite à l'exposition de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie; par Armand Bourgeois. In-8°, Châlons, imprimerie et librairie Martin frères.

Les Peintures murales de Poncé. Rapport à M. le directeur général des Beaux-Arts; par Robert Triger. In-8°, Mamers, imp. Fleury et Dangin.

Le Nu au Louvre; par Armand Silvestre. In-8°, 32 reproductions en phototypie des principaux tableaux de nu des maîtres anciens exposés au Musée du Louvre. Illustrations du texte puisées dans l'œuvre de François Boucher. Paris, imp. et libr. Bernard et Cie.

Collection (la) Spitzer. Antiquité, Moyen âge, Renaissance. T. Ier. Grand in-8°, Mâcon, imp. Protat frères.

Titre rouge et noir.

Les Musées d'Alger. Exposition permanente, Société des Beaux-Arts, Bibliothèque-Musée; par Georges Marye. In-8°, Paris, lib. Cerf.

Extrait du *Bulletin des musées* (15 octobre 1890).

Kleine Galeriestudien von Theodor Frimmel. In-8°, Bamberg, Buchner.

Die Malerschule von Nürnberg im XIV und XV Jahrh. in ihrer Entwickelung bis auf Dürer. Von H. Thode. In-8°, Frankfurt, Keller.

Guida del palazzo comunale della cittá di Siena. In-8°, Siena, Nava.

Fraccia. Il trittico Malvagna del museo di Palermo. In-4°, Bologna, Soc. tip. Già Compositori.

Le triptyque de la famille Micault, par J. Th. de Raadt. In-8°, Bruxelles, Vromant.

Arenaprimo. Sull' ordinamento del museo comunale di Messina. Relazione I. In-4°, Messina, Filomena.

Chefs-d'œuvre de la peinture suisse sur verre. Avec un texte explicatif par A. Hafner. In-fol., Berlin, Claesen.

Salon Pictures. Société des artistes français and Société originale des Beaux-Arts. In-fol., London, Gordon.

Impressioni artistiche della esposizione di Parigi. Opera di S. Ducovich. In-8°, Firenze, Landi.

I. Il centenario. II. Dutert. III. Eiffel. IV. L'architettura. V. Pittura e sculptura. VI. Meissonier.

Die Gemälde-Galerie des Grafen A. F. von Schack in München. Mit begleitendem Text von Graf A. F. von Schack. In-fol., München, Albert.

Catalogo delle pitture nella r. Galleria degli Uffizi a Firenze riprodotte col sistema isocromatico, con l'aggiunta degli affreschi e sculture, pubblicate per Cura dei fratelli Alinari. In-4°, Firenze, Barbera.

Gianandrea. Di Olivuccio di Ciccarello, pittore marchigiano del secolo XV. In-8°, Jesi, Pierdicchi.
Estr. dal giornale *La nuova rivista misena*, 1890, n° 12.

La Exposición nacional de Bellas Artes de Madrid, 1890. Texto por Augusto Comas y Blanco. In-fol., Madrid, Rivadeneyra.

IV. — SCULPTURE.

Les Sculpteurs Levray, Langueneux, Turreau, Veyrier, Turreau dit Toro, Maucord, prédécesseurs ou successeurs immédiats de Pierre Puget à l'atelier du port de Toulon (1639-1761); par Ch. Ginoux, artiste peintre, correspondant du ministère des Beaux-Arts. In-8°, Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Inauguration du buste du docteur Auzoux à Saint-Aubin-d'Ecrosville. In-8°, Evreux, imprimerie Hérissey.
Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département de l'Eure.

Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité; par E. Pottier. In-18 jésus, Paris, libr. Hachette et Cie.
Bibliothèque des merveilles.

Le Mausolée du duc de Bouillon à Cluny (Saône-et-Loire); par L. Lex et P. Martin, correspondants du comité des sociétés des Beaux-Arts des départements. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

Projet d'une statue de Jeanne d'Arc à Chinon. Notes historiques : par Henri Grimaud. In-8°, Tours, librairie Péricat.

Travaux du statuaire Francin à Bordeaux (1748-1765); par Charles Marionneau. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. Bordeaux, lib. Ve Moquet.

L'Album de Pierre Jacques, sculpteur rémois, dessiné à Rome de 1572 à 1577; par M. H. Jadart, membre titulaire de l'Académie de Reims. In-8°, Reims, imp. Monce.
Tiré à 25 exemplaires. Extrait du t. 85 des *Travaux de l'Académie de Reims*.

Pierre Geûns, sculpteur et tourneur ivoirier belge du commencement du XVIIIe siècle. Par Joseph Gielen. In-8°, Bruxelles, Société belge de librairie.

Le Sépulcre de Pie IX dans la basilique de Saint-Laurent hors les murs de Rome. In-8°, Milan, imp. pont. Saint-Joseph.

Forbes Russell. Ancient sculptures, the masterpieces of greek art in the Museums of Rome. A practical Handbook for the Student and visitor. In-8°, Rome, printed at the Gould memorial Home.

Carrier-Belleuse. Decorative Statuetten. Allegorische und mythologische Figuren, Amoretten, Büsten, etc. Gr. fol., Berlin, Claesen.

V. — ARCHITECTURE.

L'Architecture moderne en Angleterre; par Paul Sédille, architecte du gouvernement, membre honoraire correspondant du Royal Institute of british architects. In-4°, avec de nombreux dessins dans le texte. Paris, Lib. des bibliophiles.

Architecture et Sculpture en France, recueil d'archéologie par L. Noé, dessinateur-directeur. Publication mensuelle. Documents sur les styles d'architecture et de sculpture qui se sont succédé en France entre le IXe et le XIXe siècle. Paris, imprim. lith. Vieillemard et fils.

Catalogue d'estampes et de livres relatifs à l'architecture et l'ornementation aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles composant la collection de feu M. Eug. Bérard. In-8°, lib. Rapilly.
1,905 numéros.

Le Mausolée du cardinal de Lagrange à Avignon (fin du XIVe, commencement du XVe siècle), par Eugène Müntz, conservateur de la Bibliothèque et du Musée de l'Ecole des Beaux-Arts. In-8°, Paris, impr. Lahure.
Extrait de la revue *l'Ami des monuments et des arts*.

La Catedral de Gerona, apuntes para una monografía de este monumento, por D. Joaquin Bassegoda. In-8°, Barcelona, Giró.

Ademollo. La Cattedrale di Sovana. Cenni storici ed artistici. In-8°, Grosseto, Ombrone.

La Basilica di S. Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani, sotto la direzione di Camillo Boito. Parte II. In-fol., Venezia, Ongania.

Melani. Dottrinarismo architettonico. In-8°. Torino, Roux.

Despre polychromie in architectura si sculptura Hellenilor. Thesa sustinută de N. Locusteanu. In-8°, Bucuresti, Göbl.

Reycend. Discorso inaugurale della prima esposizione italiana di architettura in Torino. In-8°, Torino, Camilla e Bertolero.

Ceradini. L'Architettura italiana alla prima esposizione d'architettura in Torino. In-8°, Torino, Clausen.

Scano Dionigi. Impressioni e note sulla esposizione d'architettura di Torino. In-8°, Cagliari, tip. dell' *Avvenire di Sardegna*.

Ferria. La Scuola e la pratica, alla prima esposizione italiana di architettura in Torino. In-8°, Torino, Roux.

Der praktische Möbel-und Bautischler. Von W. Kick. In-fol., Stuttgart, Nitzschke.

Rococo-Motive. Von R. Koch. Serie I. In-fol., Berlin, Kanter.

Motive der deutschen Architektur. Von Lambert und Berlepsch. In-fol., Stuttgart, Engelhorn.

Architektonische Studien-Blätter aus Budapest. Von H. Rückwardt. In-fol., Berlin, Claesen.

Architecture moderne de Vienne. Les monuments de Vienne. Architecture privée. Publ. par L. Tischler. In-fol., Wien, Lehmann.

Architektonische Studien-Blätter. Von H. Ende. In-fol., Berlin, Claesen.

Handbuch der Architektur. Herausgegeben Von J. Durm, H. Ende, E. Schmitt und H. Wagner. In-8°, Darmstadt, Bergstraesser.

VI. — GRAVURE.

Catalogue des eaux-fortes, lithographies, caricatures, vignettes romantiques, dessins et aquarelles formant la collection Champfleury. Avec une préface de Paul Eudel. Grand in-8° avec grav. Paris, librairie Sapin.

Traité pratique de photogravure au mercure, ou Mercurographie; par A. M. Villon. In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Gauthiers-Villars et fils.
Bibliothèque photographique.

Traité d'iconographie chrétienne; par Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. Orné de 39 planches comprenant 394 dessins par M. Henri Nodet, architecte. 2 vol. in-8°, Paris, lib. Vivès.

Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. X : Meissonier-Piguet. In-8°, Paris, lib. Conquet.

Précis élémentaire de gravure sur cuivre; par Henri Dubouchet, ancien grand-prix de Rome, professeur à l'Ecole du livre, et G. Dubouchet, artiste peintre et aquafortiste. In-16, Paris, lib. Leroux.
Bibliothèque de l'art pratique.

Catalogue des sept cartons de Raphaël; par le professeur Schevyreff, de l'Université de Moscou. In-8°, Paris, imprimerie et librairie P. Dupont.

Beschrijvende Catalogus van gegraveerde portretten van nederlanders bewerkt door J. F. Van Someren. In-8°, Amsterdam, Muller.

Artists' Gallery; Forty-five fac-simile Reproductions of famous paintings by Millet, Rosa Bonheur, Leighton, Bouguereau and Landseer. With pors. and biographical Sketches. In-8°, Boston, Lothrop.

Engravings and their value. A guide for the print collector by J. Herbert Slatter. In-8°, London, L. Upcott Gill.

Nos artistes. Reproductions des principales œuvres de nos Musées et de nos artistes. In-8°, Genève, Thévoz.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

L'Anatomie des maîtres; par Mathias Duval et Albert Bical. Trente planches reproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault, etc., accompagnées de notices explicatives et précédées d'une Histoire de l'anatomie plastique par Mathias Duval, professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts. Livraisons 2 à 5. (Fin.) In-f°, Paris, imp. et lib. de la maison Quantin.

Le Pastel. Traité pratique et complet, comprenant la figure et le portrait, le paysage et la nature morte, avec gravures explicatives dans le texte : par Karl Robert. Grand in-8°, Paris, libr. Laurens.

Traité élémentaire de peinture en céramique; par Louis Cellière (N. C.). In-18 jésus, Paris, imp. Pichon; l'auteur, 20, rue de la Sorbonne.

Traité pratique de peinture sur faïence et porcelaine à l'usage des débutants. Ouvrage orné de 6 planches hors texte en couleur et de 12 vignettes; par Ris-Paquot. 4e édition. In-8°, Paris, lib. Laurens.
Papier vélin.

La Porcelaine tendre de Sèvres; par Édouard Garnier. Grand in-4°, Paris, imp. et lib. May et Motteroz.
L'ouvrage paraîtra en 10 livraisons, au prix de 20 francs la livraison.

L'Art des vitraux; par Noël Lavergne, peintre-verrier. In-18 jésus, Paris, imp. Dumoulin et Cie.

Guide pratique de dessin-modelage. Installation de salles; Mise au point; Méthodes de dessin-modelage; Moulage; Sculpture; Historique; Vocabulaire technique; par M. Capellaro, statuaire, professeur à l'École normale supérieure de Saint-Cloud. In-8°, Paris, imprimerie et librairie Larousse.

Cours méthodique et élémentaire de dessin linéaire, à l'usage des écoles primaires dirigées par les Frères des écoles chrétiennes; par L. Alibert. Cours moyen. In-4°, Rodez, imp. Colomb.

La Décoration et l'Art industriel à l'Exposition universelle de 1889, conférence faite au congrès de la Société centrale des architectes français, le 17 juin 1890, par Roger Marx. In-4°, Paris, imprim. et libr. May et Motteroz.

Grammaire du peintre. Discussion et Réglementation du procédé en peinture; par Adrien Recouvreur. In-18 jésus, Paris, imprim. et libr. May et Motteroz.

L'Emaillerie; par E. Molinier. In-18 jésus, Paris, librairie Hachette et Cie.
Bibliothèque des merveilles.

Les Armes; par G.-R. Maurice Maindron, In-8°, Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz.
Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte.

Anatomie artistique du corps humain. Planches par le docteur Fau. Texte avec figures par Edouard Cuyer, peintre, professeur à l'Ecole nationale des Beaux-Arts, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Rouen. 2e édition. In-8, Paris, libr. J. B. Baillière et fils.

Urechiă. Schite de Sigilografie românească. In-fol., Bucuresci.

Die Technik der Aquarell-Malerei von Ludwig Hans Fischer, mit 17 Textillustrationen und 15 illustrationen in Farbendruck. 4e Verbesserte Auflage. In-8°, Wien, Carl gerold's Sohn.

Die Hausindustrie Oesterreichs. Ein Commentar zur Hansindustriellen Abtheilung auf der allgemeinen Land-und forstwirthschaftl. Ausstellung Wien 1890. Redigirt von Wilhelm Exner. In-8°, Wien, Hölder.

Anatomie für Künstler Kurzgefasstes Lehrbuch der Anatomie, Mechanik, Mimik und Proportionslehre des menschlichen Körpers von Dr August Froriep,... Mit 39 Tafeln gezeichnet von Richard Helmert. 2e Verbesserte Auflage. In-8°, Leipzig, Breitkopf.

The holiday painting book. By Constance Haslewood. In-8°, New-York, Warne.

Quelques réflexions sur l'art décoratif et son mode d'enseignement. Par Armand Fumière. In-8°, Bruxelles, Guyot.

Adeline's Art Dictionary, containing a complete Index of all Terms used in Art, Architecture, Heraldry and Archæology. Translated from the French and enlarged. In-8°, London, Virtue.

Der praktische Decorateur. Von G. Audsley. In-fol., Stuttgart, Neff.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque nationale. Les rois de Syrie, d'Arménie et de Commagène : par M. Ernest Babelon, conservateur-adjoint au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. Grand in-8°, Paris, librairie Rollin et Feuardent.

Le Cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale. Choix des principaux monuments de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance conservés au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale; par M. Ernest Babelon. Paris, librairie Lévy.

Note sur des pièces de monnaie mérovingiennes intéressant le Poitou; par M. Th. Ducrocq. In-8°, Poitiers, imprimerie Blais, Roy et Cie.
Extrait des *Bulletins de la Société des antiquaires de l'Ouest* (2e trimestre 1890).

Traité de numismatique du moyen âge; par Arthur Engel, ancien membre des Ecoles françaises de Rome et d'Athènes, et Raymond Serrure, expert. T. Ier : Depuis la chute de l'empire romain d'Occident jusqu'à la fin de l'époque carolingienne. 645 illustrations dans le texte. Grand in-8°, Paris, libr. Leroux.

Contibutions to the Study of indo-portuguese Numismatics by J. Gerson Da Cunha. In-8°, Bombay, Byculla.

Numismática toledana, por el licenciado D. Juan Moraleda y Esteban. In-8°, Toledo, Murillo.

Contributions of Alchemy to Numismatics. By Henry Carrington Bolton. In-4°, New-York, Author's Edition.
Reprinted from the American Journal of Numismatics.

Etudes de Numismatique suisse. Par J. Mayor. In-8°, Genève, Stapelmohr.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

Agenda de l'amateur photographe pour 1891; par E. Forestier, secrétaire de la rédaction du journal l'*Amateur photographe*. In-18, Paris, impr. Paul Dupont.

La Photographie et ses applications. I : la Ferrotypie. Obtention directe des positifs à la chambre noire; par F. Drouin. In-12, La Fère, impr. Bayen. Paris, libr. Mendel.
Bibliothèque de la *Science en famille*.

Les Récréations photographiques; par A. Bergeret et F. Drouin, collaborateurs de la *Science en famille*. In-8°, Paris, libr. Mendel.

Photography for Architects. By F. W. Mills. In-8°, London, Iliffe.

Geschichte der Photographie. Von C. Schiendl. In-8°. Wien, Hartleben.

X. — CURIOSITÉ.

Plaque de reliure aux armes de Jean-Vincent, baron d'Autry, seigneur de Génicourt, datée de 1610; par M. Léon Germain, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8°, Nancy, libr. Sidot frères.
Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc* (2e série, t. IX).

Études sur la reliure des livres et sur les collections de bibliophiles célèbres; par Gustave Brunet. 2e édition considérablement augmentée. In-8°, Bordeaux, imprimerie Gounouilhou; lib. Ve Moquet.
Titre rouge et noir. Papier vergé. Il a été tiré de cette édition 25 exemplaires sur papier de Hollande Van Ghelder et 225 sur papier vergé à la forme.

Traité complet de la science du blason, à l'usage des bibliophiles, archéologues, amateurs d'objets d'art et de curiosité, numismates, archivistes; par Jouffroy d'Eschavannes. In-16, avec nombreux blasons gravés. Paris, impr. et librairie Marpon et Flammarion.

Ancien Armorial équestre de la Toison-d'Or et de l'Europe au xv° siècle. Fac-similé contenant 942 écus, 74 figures équestres, en 114 planches chromotypographiées, reproduites et publiées pour la première fois, d'après le manuscrit 4790 de la bibliothèque de l'Arsenal, par Lorédan Larcher. Grand in-f°, impr. et libr. Berger-Levrault et Cie, Paris.

Le Timbre à travers l'histoire, étude historique et anecdotique, avec dessins et fac-similés; par Léon Salefranque. In-4°, Rouen, imprimerie Deshays et Cie.

Les Miniatures et la Reliure artistique du cartulaire de Marchiennes; par L. Quarré-Reybourbon. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

La Tapiceria, por Eugenio Müntz; version castellana. In-4°, Madrid, Cruzado.
Biblioteca de Bellas Artes.

Calli e Canali in Venezia. In-fol., Venezia, Ongania.
100 planches en héliogravure.

Catalogue descriptif et raisonné des émaux peints du Musée de Troyes, dressé par Louis Le Clert. In-8°, Troyes, Dufour.

Collection (la) Spitzer. Antiquité, Moyen âge, Renaissance. T. II. Ce volume contient : les Emaux peints, notice par M. Claudius Popelin; les Meubles et Bois sculptés, notice par M. Edmond Bonnaffé; les Faïences de Saint-Porchaire, notice par M. Edmond Bonnaffé; les Faïences de B. Palissy, notice par M. Emile Molinier; la Serrurerie, notice par M. Henry d'Allemagne; les Cuirs, notice par M. Alfred Darcel. In-f°, 231 p. avec grav. et 57 planches, Paris, imp. et lib. May et Motteroz.
La Collection Spitzer formera 6 volumes in-f°. Il paraîtra un volume tous les six mois. Tirage limité : 600 exemplaires numérotés sur papier vélin, l'ex., 1,500 fr.; 25 ex. numérotés sur papier japon, l'ex., 3,000 francs.

The engraved gems of classical times with a catalogue of the gems in the Fitzwilliam museum by J. Henry Middleton. In-8°, Cambridge, university press.

XI. — BIOGRAPHIES.

Jean-Jacques Caffieri, sculpteur du roi (1725-1792) : son portrait par L. J. F. Lagrénée l'aîné; par Henry Jouin. Grand in-8°, Paris, aux bureaux de l'*Artiste*, 44, quai des Orfèvres.
Tiré à 50 exemplaires, non mis dans le commerce.

Amédée Baudit, peintre paysagiste (1826-1890); par Charles Marionnau. In-8°, 7 p., Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Le Peintre Emile Garbet; par Aglaus Bouvenne. Avec 4 planches tirées hors texte, reproduisant son tableau, « la Fête d'une commune près Paris », la chaumière, le portrait de l'artiste, deux croquis d'après nature. Grand in-8°, Paris, libr. Sagot.
Papier vergé.

Notes complémentaires sur François Bonnemer, peintre et graveur de Falaise : par R. de Brébisson. In-8°, Caen, imprim. Delesques.
Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen* (8e vol., 2e cahier).

Les Jacques, sculpteurs rémois des xvie, xviie et xviiie siècles. Notice et Documents sur leur famille, leur vie et leurs travaux, avec la vue de trois de leurs œuvres: par Henri Jadard. In-8°, Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie.

Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Künstler-Geschichte. Von J. Neuvirth. In-4°. Prag, J. G. Calve.

Jules Breton. The life of an Artist. By Mary Serrano. In-8°, New-York, Appleton.

The Life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist, with notices of his contemporaries and of the art of book decoration in the sixteenth century by John W. Bradley, with eighteen plates. In-8°, London, Quaritch.

Le Peintre Godchaux et ses œuvres : par Pierre Delbarre. 5e édition. In-8°, Poitiers, imp. Blais, Roy et Cie.
Titre rouge et noir.

Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Por D. Antonio Elias de Molins. In-4°. Barcelona, Murillo.

L'Ebéniste Boulle et l'Origine de sa famille; par Henri Stein. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

Annibaldi. Il Pergolesi in Pozzuoli. Vita intima. In-8°, Iesi, Spinaci.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Anuario literario y artístico para 1891. Por Fernando Sevilla. In-4°, Madrid, Murillo.

Arte italiana decorativa e industriale. Periodico mensile pubblicato sotto il patrocinio del Ministero di agricoltura industria e commercio. In-fol., Venezia, Ongania.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1891

TRENTE-TROISIÈME ANNÉE. — TOME CINQUIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIERE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.